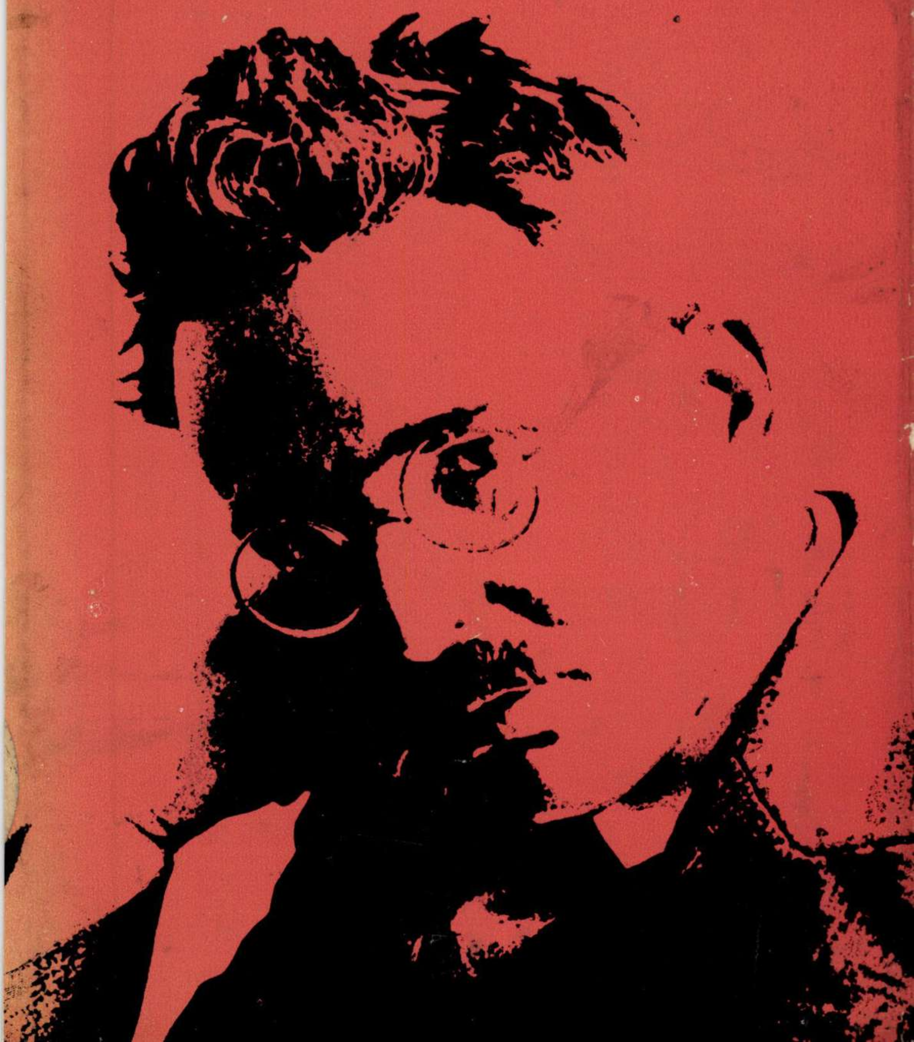
Walter Benjamin

Kommentár és prófécia



Walter Benjamin:

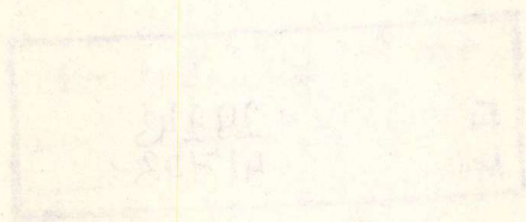
KOMMENTÁR
ÉS PRÓFÉCIA

Néhány évvel ezelőtt még kevesen ismerték, ma már szinte az egész világon beszélnek róla, ismertetik, méltatják, megjelentetik – ha csak válogatásban is – életművét. Walter Benjamin a két világháború közötti nyugateurópai baloldali gondolkodás egyik kiváló reprezentánsa. Esszéit olvasva, egy széles látókörű, nagy tudású, a művészetek minden ágához értő embert ismerünk meg, aki a társadalomtudományok területén is otthonosan mozog. Sajátos stílusú, felépítésű írásai – még a kevéssé kidolgozottak is – szinte semmit sem veszítettek hatásukból, érdekességükből, aktualitásukból; napjainkban egyik-másik talán még inkább kiteljesedik, mint a megírás idején. Nagyrészt ez az oka annak, hogy ezt a rendkívül szuggesztív esszéírót mind többben felfedezik s érdeklődve ismerkednek életművével.

GONDOLAT

Walter Benjamin

KOMMENTÁR ÉS PRÓFÉCIA



Walter Benjamin

KOMMENTÁR ÉS PRÓFÉCIA

Gondolat Kiadó, 1969

A válogatás az alábbi kiadványokból készült

Walter Benjamin
ILLUMINATIONEN
(Suhrkamp Verlag)

Walter Benjamin
URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS
(Suhrkamp Verlag)

Walter Benjamin
ANGELUS NOVUS
(Suhrkamp Verlag)

DEUTSCHE SELBSTBIOGRAPHIEN
(Verlag C. H. Beck, München)

A MAGYAR KIADÁS ANYAGÁT VÁLOGATTA
A KIADÓ SZERKESZTŐSÉGE

Fordította

BARLAY LÁSZLÓ, BERCZIK ÁRPÁD, BIZAM LENKE
ÉS SZÉLL JENŐ

A fordítást ellenőrizte

BERCZIK ÁRPÁD, FEHÉR IMRÉNÉ, SOLTÉSZ GÁSPÁR

A filozófiai terminusokat ellenőrizte

ZOLTAI DÉNES

Előszó

A német filozófus és esztéta, akinek válogatott írásait most a magyar olvasó kézbe veszi, csaknem három évtizede halott. A halál körülményei ismerősek nekünk: egy egész korszak jelképévé dermedve, költősorsot, embersorsot példáznak, s az értelmetlen, abszurd vég – ahogyan ezt Radnóti írta József Attiláról – ezúttal is visszafelé megvilágítja a pálya értelmét.

Walter Benjamin (1892–1940) a nyugat-európai antifasiszta értelmiség életét élte és halálát halta. Sokat ígérő tudományos pályáját a fasizmus uralomra jutása törte derékba. Hazájából előbb Franciaországba menekült. Úgy tudjuk, az utolsó pillanatig elutasította barátai tanácsát, hogy a tengerentúlra emigráljon. Még a háború kitörénések előérzetével is így nyilatkozott: „Európában megvédendő pozíciók vannak." Amikor azonban a hitlerista hadsereg elözönlötte Franciaországot, kénytelen volt továbbmenekülni. A határon spanyol határőrök fogságába esett, akik azzal fenyegették meg, hogy visszatoloncolják és kiszolgáltatják a Gestapónak. Csak az öngyilkosságba menekülhetett. Hamvai a Port Bou-i határállomás földjében nyugszanak.

A halál ténye önmagában természetesen csak *factum brutum;* emberi jelentését végül is az életút adja meg, amely általa megtörten is bezárul. Benjamin művészet-

kedvelő nagypolgári családban nőtt fel, apja vagyonos berlini régiségkereskedő volt. Gyermekkori élményei – mint ezt a *Gyermekévek Berlinben a századforduló táján* címmel kiadott emlékezései is tanúsítják – különleges szerepet játszottak világképének kiformálódásában. A századforduló Berlinje nemcsak átjáróházak és parkok, az újmódi telefon és a titkokat rejtegető kis görbe utca, tehát a hirtelen felserdült nagyváros bizarr élményeit kínálja a benyomásokra éhes fiúnak, hanem a történelmét is: a katonai rezesbandát, a győzelmi oszlopot, a koldusokat és a prostituáltakat, s velük a nagypolgári környezet titkos aláaknázottságának sejtelmét, egyszóval a bizonytalanságérzetet. Az olvasó számára bizonyára nem lesz ismeretlen ez az élményvilág. A kisfiú, aki téli reggeleken dideregve észleli, hogy mily nehéz átlépni a ridegen prózai hétköznapok küszöbét, aki lemondóan konstatálja, hogy későn érkezett (mármint az iskolába és egyáltalán az életbe), s hogy hiába az engesztelést célzó munka, hiszen nincsen áldás rajta, nos a kisfiú Thomas Mann Hanno Buddenbrookját idézi fel bennünk; az állatkerti park leírása pedig kétszeres *déjà vu*: a memoárokban, semmi kétség, Proust szellemkeze is otthagyta nyomait. És mégis: a *Gyermekévek* nem az elveszett időt keresi általában, hanem – Peter Szondi okos megfigyelése szerint – az elveszett jövőt. Tanúsága szerint a gyermekkor legnagyobb élménye nem a külvilág tárgyainak kísérteties lebegése volt, hanem a felderengő tudat arról, hogy a történelem betört a mindennapi élet legintimebb szféráiba is. A fiatal Benjamin ezért nem maradt a Buddenbrook-féle életérzés foglya: a művészet az ő számára nem pótléka az életnek, nem schopenhaueri értelemben vett életelixír, mint ami a zene lehetett a kis Hanno életében, hanem mindenekelőtt megismerés, leülepedett történelmi tapasztalat, sőt felszólítás az életbeli cselekvésre. Nem

csoda, ha az érettségi előtt álló diák Gustav Wyneken hatása alá került, s tevékenyen részt vett az akkoriban még radikálisan polgárellenes Jugendbewegung, a közösségi létforma megújítását szorgalmazó német ifjúsági mozgalom életében. E mozgalomtól csak a világháborús évek tapasztalatai idegenítik el: ekkor döbben rá a háborút igenlő Wyneken idealizmusának – egyáltalán a német kispolgári idealizmusnak – pőre szociális lényegére, nacionalizmusára és antihumanizmusára. Megőrizte viszont a tanulóévek legnagyobb tanulságát: a történelmi tapasztalatok komolyan vételét, a racionalista meggyőződését, hogy az ember valamiképpen mégiscsak átvilágíthatja a feje tetején álló, kísértetiesnek tűnő külvilágot, s hogy az értelmes cselekvés helyére tolhatja a kizökkent időt. A „hogyan" kérdése azonban nyitva kellett, hogy maradjon.

Egyetemi tanulmányait Berlinben kezdte meg, majd Freiburg és München után a svájci Bernben fejezte be; ott avatták 1919-ben doktorrá. Svájcban szoros eszmei kapcsolatba került a *Geist der Utopie* tanulmányain dolgozó Ernst Blochhal; alighanem tőle nyerhette az első impulzusokat a világháborús tapasztalatokat összegezni kívánó, pesszimisztikus színezetű, de politikailag következetesen baloldali etika kiépítésére. A háború után a berlini családi házba költözött vissza, s ott élte át a húszas évek minden reménységét és nyomorúságát. Benjamin a szabadfoglalkozású értelmiségi pályát választotta. Esszéit, recenzióit és kritikáit elsősorban a *Frankfurter Zeitung*ban és a Willy Haas szerkesztette *Die Literarische Welt*ben tette közzé. Szűkebb szakmai körökben csendes sikerek kísérték az első próbálkozásokat. Értékes tanulmányát Goethe *Wahlverwandschaften*járól már Hugo von Hofmannsthal publikálta 1924–1925-ben a *Neue Deutsche Beiträgé*ben, s elragadtatott véleménye jelezte, hogy

az értők milyen várakozással néznek az ifjú esszéista további munkássága elé.

Ám az életút itt fordulatot vesz; ha nem is látványos, de éles és határozott fordulatot. 1924-ben Capriban egy lett kommunista újságírónő, Ászja Lácisz információi felkeltették érdeklődését a tudományos szocializmus és a Szovjetunióban kibontakozó szocialista építés iránt. Ugyanebben az évben – nem utolsósorban Lukács György *Geschichte und Klassenbewusstsein*jának tanulmányozása nyomán – közel jut a marxizmushoz. Tanulmányaiban máris dialektikus materialistának vallja magát, s aligha csupán közismert utazási szenvedélye késztette arra, hogy 1926–1927-ben látogatást tegyen a Szovjetunióban. Úti élményeit politikai szimpátiáról tanúskodó beszámolóban rögzítette. Igaz, élete végéig párton kívüli maradt. De az is igaz, hogy szabad literátorként is pártját fogta a kommunizmus ügyének, s döntéséhez mindvégig hű maradt. Megjegyzendő itt, hogy a marxizmus elsajátítására és esztétikai-kultúrfilozófiai alkalmazására irányuló törekvésével nem állt baráti körében egyedül. Max Horckheimer és Theodor W. Adorno sok tekintetben az övéhez hasonló pozícióból törekedtek a marxi eszmevilág recepciójára. Kétségtelen viszont, hogy a frankfurti szociológiai intézet, az Institut für Sozialforschung köréből Benjamin jutott a legmesszebbre a tudományos szocializmus elméletének igenlésében és a forradalmi munkásmozgalomhoz való közeledésben.

A fasizmus németországi előretörése, a népfrontpolitika korszükségletének felismerése csak még nyomatékosabbá tette ezt az igenlést és közeledést. Ugyanakkor lehetetlen nem kihallani esszéinek racionalista – fegyelmezett gondolatmeneteiből a kétségbeesés egyre erősödő felhangjait. Nem minden egyetértés nélkül idézi Kafka keserűen kétértelmű, a negatív teológia szellemétől átfűtött

mondását: „végtelenül sok remény van, csak nem minékünk”, s az egész Európát végpusztulással fenyegető barbárság éveiben őt is egyre gyakrabban kerítette hatalmába a „járkálj csak, halálraítélt” ismerős élethangulata. Mégis éppen ezekben az években érik kora egyik legmélyebbre hatoló tekintetű antifasiszta esszéírójává – felelős írástudóvá egyáltalán, aki a barbárság sötétjében is eligazodik, és azt teszi, amit nehéz időkben humanista harcosoknak tenniök kell. Antifasizmusának mindvégig a marxi gondolatvilágból nyert felismerések adnak gondolati mélységet és politikai-etikai tartást. Benjamin nem érte be a puszta csodálkozással, hogy „efféle dolgok a XX. században még egyáltalán lehetségesek”. Számot vetett a mélyebb okokkal, s a forradalmi munkásmozgalom útmutatása nyomán ő is hírt adott a tőke és a fasizmus titkos frigyéről. Ez a felismerés ad mélyebb eszmei hátteret annak a szellemi kapcsolatnak is, amely a baloldali művészethez, elsősorban Brechthez fűzte őt. Nem öncélú avantgardista vonzalmakról van itt szó; éppen ellenkezőleg. A „destruktív jelleg” védelme a művészetben Benjaminnál egyre inkább az elidegenedés elleni harc vállalásából, az emberi teljesség és harmónia visszahódításának akaratából fakad, s egyjelentésű a megszépítetlen művészi igazság pártolásával. Ezért fordulhatott a válságos években a német művészet nagy humanista tradíciói felé, küzdőtársakat keresve a jelen harcaihoz. Így adott közre 1936-ban egy svájci kiadónál *Német emberek* címen egy előszóval és magyarázatokkal ellátott levélgyűjteményt. A német polgári kultúra nagyjainak csendes szava szólal meg a kötetben, a mámoros nemzeti csinnadratta kritikai ellenpontjaként. A kötet mottója jelzi a halottidézés humanista aktualitását a végzetes nemzeti úttévesztés korában: „A hírnév nélküli tisztességről. A

ragyogás nélküli nagyságról. A zsold nélküli méltóságról."

Pátosz nélküli, tiszta, egyszerű szavak. Ott állhatnának a Port Bou-i kis sírkertben is, tiszteletadásként és emlékeztetőül, kőbe vésve.

Benjamin esszéíró. Írásai, bármilyen témához közelednek, mindenkor „kísérletek" maradnak – esszék, de a szónak különleges értelmében. Míg a századfordulótól kezdve általános divattá vált az a műkritika, amely többkevesebb tudatossággal elmossa tudomány és művészet határait, hogy a vizsgált jelenségek leírásában és értékelésében egyeduralkodóvá tegye a szubjektív-impresszionista gondolkodási stílust, a benjamini esszé voltaképpen szüntelen polémia a szubjektivisztikus módszerrel. A gondolatmenet csaknem mindig ridegen tárgyias. A gondolkodó nyilván feltette magában, hogy magának a tárgynak logikáját követi nyomon, a téma objektív meghatározottságait bontja ki, és útját állja az objektivitást a szubjektum benyomásaiban feloldó érzelmességnek. Nagy példaképe ebben minden bizonnyal Goethe. De abban a tekintetben is, hogy tudatosan szembeszegül az idealista spekuláció gondolatrendszereivel. Nem a rendszerrel általában. Írásainak mélyén eszmék rejtett „vonzása és választása" munkál, a rendszernek látszólag fittyet hányó elemzést egy ritka mód fegyelmezett logikai rend csontozata tartja össze. Csak a lezárt szisztémával nem tud kibékülni; látszólag feszélyezi az a tudat, hogy a legutolsó mondat pontja végérvényesen berekessze a téma diszkusszióját. Ezért is fragmentumszerű, ezért is „kísérlet" jellegű minden írása. A töredékesség, a rendszerellenesség azonban Benjaminnál nem a szubjektivitás szuverén önkényének megnyilvánulása. A goethei pozíció őt arra sarkallja, hogy önmaga helyett, jobban mondva:

önmaga nevében a tárgyat hagyja beszélni. És mert a tárgyak mindenkor rendkívül összetettek, írásaiban nem respektálja a hagyományos tudományrendszertan skatulyázó szempontjait. Ezért lépi át újra és újra „szellemtudomány" és gazdaságtan, művészet és politika úgynevezett határait. Esszéi ezért lehetnek kísérletek objektív társadalmi-történeti tényállások gondolati összefüggéseinek feltárására. A stílus is ezekhez a gondolati szükségletekhez idomul. Adorno elgondolkoztatóan hasonlítja Benjamin stílusát az Új Zene XX. századi úttörőinek kompozíciós módszeréhez. A forma aszketikus fegyelme náluk egyre inkább megszünteti „téma" és „feldolgozás" különbségét, egészen addig, hogy Schönbergnél és követőinél – Adorno bennük tiszteli az Új Zene kompromiszszumokat nem ismerő képviselőit – minden hang egyformán közel áll a középponthoz. Benjamin filozófiája Adorno vélekedése szerint ugyanilyen értelemben „atematikus": nem akar tudni tézis és következtetés hagyományos rendjéről, premisszák, bizonyítékok megszabott logikai mechanizmusáról, általános és különös közvetítettségéről – sőt, mi több: „a rébusz vált filozófiája modelljévé". Valóban, aki csak a tézis iránt érdeklődik, s olvasás közben csak arra fülel, hogy „mi jön ki", az Benjaminban szükségképpen csalódik. A gondolatmenet olyan gondolkodótól származik, aki nem szégyelli, hogy töprengeni szokott, és aki az olvasótól is elvárja, hogy gondolkodjék, bármilyen szokatlan-kényelmetlen az. De Adorno alighanem nagyot téved, amikor ebben a schönbergi gesztus párját véli felfedezni. Benjamin, a töprengő, sokkal inkább a brechti dramaturgia szellemében követelt elgondolkodást magától és olvasóitól. Filozófiája ebben a tekintetben éppenséggel nem „atematikus", mint ahogyan a brechti drámák sem azok; éppen ellenkezőleg. A dogmatikus kijelentések destrukciója nála mindenkor a dol-

gok igazi lényegére, az objektivitásra törő megismerés függvénye. A gondolatok valóban aforisztikusak. Olykor minden mondat egy-egy érdes-meghökkentő újrakezdés. A dolog tipográfiai fonákja, hogy Benjamin esszéiben ritka az új bekezdés; a staccatóban odavetett kijelentéseket hatalmas gondolati legato-ívek kötik össze, kétszeresen is megnehezítve az olvasó dolgát. Már ahogyan ezt a töprengés logikája megköveteli. Aki szó szerint megszenvedi egy-egy gondolati összefüggés megértését, sohasem képes jól fésült konformisták módjára felmondani a leckét – mint ahogyan arra sem képes, hogy egykönnyen „abbahagyja" töprengését. Így ír Benjamin. Ilyen az ő stílusa. Nála valóban nincs szájbarágott tétel, s rendszerint hiányzik a szillogisztika alakzatait követő bizonyítási procedúra is. És mégis: a töprengő, aki az éjszaka csöndjében éberen szövi – szövi-e vajon? nem kikínlódja? – gondolatait, szüntelenül a nappalra gondol. Az elemzés nem készenkapott dogmákat szemléltet, még csak nem is tézist illusztrál, de igenis keresi a gondolati támpontokat a világ megértésére és megértésén alapuló megváltoztatására. „Tematikus" író tehát Benjamin: „kísérleteiben" szüntelenül a jelenségek belső dialektikájának rekonstrukciójára törekszik. Tényleg a rébusz vált volna filozófiája modelljévé? Éppen megfordítva: vezércsillaga az elszánt akarat, hogy megfejtse a rébuszokat, desifrírozza a dolgok rejtjeles írását, és hogy egyetlen dolgot se hagyjon végiggondolatlanul. Stílusa ezoterikusnak tűnik, s korai írásaiban valóban, szándékoltan is az. Az ilyen írásmodor természetesen különleges koncentrációt követel az olvasótól, s aligha kedvez a népszerűségnek. Benjamin érett írásaiban azonban az aforisztikus, sőt enigmatikusan tömör jelleg láthatóan magasabb cél és értelem hordozója: az objektivitás rejtett szerkezetének kinyomozására, a

közléstartalmak plasztikus, összefogott és tagoltságában áttekinthető megfogalmazására szolgál.

A stílus az ember.

Benjamin esszéi – „kísérletek", amelyeket fragmentum-voltukban is összekapcsol, egy homogén életmű elemeivé emel írójuk intellektuális alapmagatartása. E kísérletek gondolati eredményességének szemszögéből viszont az életmű nem egységes. Kitapintható rétegei vannak, mégpedig nemcsak kronológiai értelemben, hanem a megoldások érvényét tekintve is.

Talán sehol sem oly szembeszökő ez a többrétűség, mint az oeuvre egyik legreprezentatívabb, leginkább „tematikus" darabjában, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* c. tanulmányban. A tanulmány témáját itt azok a lényegbevágó változások adják, amelyek a legújabb korban, a XX. században a műalkotás struktúráját és funkcióját érintik. Ezeket Benjamin kategorikusan *az aura elvesztése* kifejezéssel jellemzi.

Az aura ármost a benjamini művészetfilozófia egyik legeredetibb és legalapvetőbb kategóriája. Fogalmi jelentése mindamellett eléggé sokrétű, olykor már-már elmosódó. Első megközelítésben azt a nehezen definiálható bűvkört jelenti, amely a befogadó – néző vagy hallgató – számára úgyszólván beburkolja az alkotást. Az aura úgy lengi körül a művet, ahogyan a dicsfény árad szét a szentek alakján a vallásos képzetvilágban. Nem véletlen a hasonlat. Benjamin mindenekelőtt a *kultikus értékkel* rendelkező művekben fedezi fel az aura legtisztább megvalósulását. Gondolhatunk itt görög templomok istenszobraira vagy Fra Angelico freskóira, melyeket a firenzei San Marco-kolostor celláinak falára festett a jámbor szorgalmú barát. Bennük igazán nem valaminő l'art pour l'art testesül meg; a jelentés elvitathatatlan

többlete a „kultikus érték" és az aura, melyet ez az érték magába felszív és magából kisugároz. Példáinkból kiolvashatók az aura további meghatározottságai is. Oly művekről van szó, melyeket a néző egy bizonyos távolságból szemlél; mű és befogadó között mindig marad valami térbeli distancia. Ez abból adódik, magyarázza Benjamin, hogy a mű egyszeri, adott helyhez és időhöz kötött, utánozhatatlan és reprodukálhatatlan. A görög templom istenszobra teljes szépségében csak azok előtt fedi fel magát, akik komolyan veszik térbe és időbe ágyazottságát, akik – nemcsak képletesen szólva – utánajárnak a dolognak; és a San Marco freskói is ama keveseké – a cellák magányos lakóié – voltak, akiknek vallásos jámborsága úgyszólván részt vett a mű aurájának megteremtésében. A befogadókkal szembeni távolságtartás egészen paradox művészeti jelenségeket is produkálhat. Benjamin találóan állapítja meg az ősi barlangrajzokról, hogy kultikus funkciójukból eredően fontosabb volt, hogy jelen legyenek, mint az, hogy lássák őket; ugyanezt mondhatnók sok tekintetben a középkori dómok bizonyos – a néző számára eredetileg csaknem hozzáférhetetlen – szobrászati díszítéseiről is.

Az újabb korban az aura széthull, szét kell hullania. Benjamint voltaképpen az a bomlásfolyamat érdekli, amely kíméletlenül megsemmisíti a kultikus értéket, és létrehozza azt, amit ő *kiállítási értéknek* nevez. Az átmenet persze fokozatos. A késő középkori táblaképnek még elvitathatatlan kultikus értéke lehet, de lényegéből következően már nem olyan szigorúan helyhez és időhöz kötött, mint például a mozaik vagy a freskó, és így utat nyithat a kiállítási érték érvényesülése előtt. A lényeges az, hogy az újkori művészet új szükségleteket teremt és kielégítésükre új funkciókat. A művek egyre inkább kiállításra készülnek, eloldódva keletkezésük *itt és most*-

jától. És a befogadók számára egyre kevésbé szent a mű egykor-volt aurája: szenvedélyes érdekük, hogy térben és időben magukhoz közelebb hozzák a dolgokat. Most válik igazán fontossá a mű sokszorosítása, mégpedig a hangsúlyozottan technikai sokszorosítás. A könyvnyomtatással kezdődött a dolog, de a döntő fordulatot a fényképezés és nyomában a film jelenti. Velük olyan ágak nőttek ki a művészet ősi törzséből, amelyek a gyökerekig átalakítják a művészet mibenlétére vonatkozó hagyományos elképzeléseket. Ki ne érezné, hogy egy Fra Angelico-freskó a legtökéletesebb reprodukción is más, mint ami egykor a cellalakó szerzetesnek volt és lehetett? Hogy a polgárian komfortos lakásban hanglemezről felcsendülő liturgikus ének – enyhén szólva – nem egészen ugyanaz a mű, amely román kori dómok komor csendjében megszólalt?

Hegel óta divatos ilyen esetekben a művészet végét emlegetni (notabene: megfeledkezve viszont azokról a zseniális felismerésekről, amelyeket a hegeli konstrukció még magában foglalt). Ezért felmerül a kérdés: nem jelenti-e az aura elvesztésének benjamini koncepciója a régi mese – egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy művészet – korszerűsített változatát? Hiszen Benjamin sem minden rezignáció nélkül regisztrálja a kiállítási érték győzelmét a kultikus érték fölött, hiszen ő is érzi és érzékelteti, hogy a művészet funkcióváltása értékeket pusztított, s a reprodukciós technikán alapuló új művészet – a film csakúgy, mint akár a táblaképfestészet – olyan belső problematikával birkózik, amilyet korábbi korok művészeti produkciója még nem ismert és nem ismerhetett. Miként értékeljük ezek után a műalkotás szerkezetében és funkciójában beállott változásokat? Ajándékot kapott-e a művészet a technikától, vagy kárvallottan sóhajtja vissza a régi szép időt?

Benjamin válasza nem teljesen egyértelmű. Bizonyos megállapításaiból úgy tűnik, mintha az aura elvesztését legalább annyira nyereségnek tekintené, mint veszteségnek; egy helyen éppenséggel igenli azt a folyamatot, melyben a technikailag reprodukált mű mintegy emancipálódik: megszabadul „a rituális élethez való parazita kötöttségtől", s kultikus megalapozottságát felváltja a politikában való megalapozottság. Ám az utóbbi felismerés ismét csak kétértelmű marad; miközben a tömegeknek ama vágyáról ír Benjamin, hogy a dolgokat térben és időben közelebb hozzák magukhoz, szétfoszlatva a mű auráját, nem tud egy sóhajt elnyomni magában: ebben az új világban, amelyet a tömegek aktivitása jellemez, mégiscsak az egyformaság iránti érzék dominál. (Pedig másutt, Brecht verseit kommentálva, milyen nyugodt meggyőződéssel utasítja el azt az elképzelést, hogy a kommunizmus homlokán eleve ott az egyhangúság stigmája!) Ellentmondások ezek; értelmetlenség lenne elhallgatni létüket. A gondolatmenet különösen ott válik aztán bizonytalanná, ahol a győzelmesen előtörő új tömegművészet, a film esztétikai újdonsága kerül a figyelem homlokterébe. Ezúttal sem hiányoznak persze kitűnő megfigyelések; a film adta elvileg új kifejezési lehetőségek taglalása minden bizonnyal az egykorú szakirodalom legjavához tartozik. De más fejtegetések felett alighanem eljárt az idő, ha ugyan nem voltak – mint például a filmszínészi teljesítmény megítélése – már megírásukkor is problematikusak. Ám még ebben az elméleti kétértelműségben is van rejtett logika. Mert a töprengés félreismerhetetlenül abban az irányban halad, hogy belássa és beláttassa: a technikai reprodukálás általánossá válása *nem önmagában* idézi elő a válságot. Inkább maga is csak egyik eleme vagy kísérőjelensége ama mélyebb krízisnek, amely a későpolgári társadalom egész épületét megren-

díti, a gazdasági alapokat csakúgy, mint az egész kulturális felépítményt.

Ebben az összefüggésben tárul fel előttünk Benjamin tanulmányának második gondolati rétege, a tömegművészet problematikája. A kérdés felvetésére alighanem az egykorú baloldali avantgarde, elsősorban a brechti művészet inspirálhatta *A műalkotás* íróját; Adorno szerint Benjamin valósággal versengett Brechttel abban, hogy ki képes az adott helyzetben nagyobb radikalizmussal levonni a baloldal számára fontosnak látszó következtetéseket. Az alapprobléma szorosabban elméleti megfogalmazásában viszont Eduard Fuchs, a II. Internacionálé korának szociáldemokrata műtörténésze játszott kezdeményező szerepet. Benjamin legalábbis rá hivatkozik, mint aki elsőként akarta a műtörténetet „megszabadítani a mesternevek igézetétől", hangsúlyozva, hogy a műveket nemcsak alkotásuk, hanem befogadásuk oldaláról is szemügyre kell venni, pontosabban: meg kell határozni a befogadó tömegek szerepét a mű elő- és utóéletében. A brechti művészet és a Fuchs-féle művészettörténeti koncepció ösztönzései azután ezen a ponton Benjamin Marx-recepciójának elemeivel találkoznak. A tömegművészet, egyáltalán a művészeti befogadás problematikája azért vált számára végtelenül érdekessé és fontossá, mert felismerte a kapitalizmus konzumkultúráját bilincsbe verő eldologiasodás kultúraellenes hatását. Innen az ún. „kultúrjavak" bírálata, a benjamini eszmevilág egyik visszatérő motívuma. A kultúrjavakban a nyárspolgár, a konzumkultúra fogyasztója egy profán Pantheon fétiseit tiszteli. Klasszikusok összkiadása, bőrbe kötve, könyvszekrények polcain; ájult hozsánna az alkotói zsenialitás előtt, mivelhogy az nagy és titokzatos; finomlelkű belefelejtkezés-beleélés a műbe, azzal a feltétellel, hogy az nem nyugtalanít – Benjamin brechti tisztletetlenséggel pellengérezte



ki a filiszter álkultúráját. Ha viszont Fuchs például Daumier életművét elemzi, akkor Benjamin egyetértésével találkozik: ezúttal múzeumi kegytárgyak csodálata helyett, a „szép látszat" álklasszicista tömjénezése helyett amaz életigazság megértése válik lényegessé, mely a „végletekben" rejlik, többek között abban, hogy Daumier „a párizsi magán- és közéletet egyformán az agon nyelvére fordította le". Semmi kétség: Benjamin a kultúra neutralizációja, a kulturális értékek eleven hatékonyságának kioltása ellen protestált. Ezért törekedett a hagyományos zsenifogalom revíziójára, ezért vonzódott életben és művészetben a névtelenekhez és az ő kezük nyomát őrző dolgokhoz. Meggyőződése volt, hogy a tömegművészetnek ez a szemlélete „inkább hozzájárul az emberiség humanizálásához", mint a fasizmusban meghirdetett vezérkultusz.

Ez már *A műalkotás* eszmevilágának egy újabb, harmadik köre. A kulturális eldologiasodás bírálata itt a legközvetlenebb ellenfél, a fasizmus, a fasiszta ideológia igazi lényegének leleplezésébe torkollik. Mert a kritika éle ezen a ponton már nemcsak a zsenifogalom felé vág, és nemcsak az alkotói és befogadói „mámor", az alkotást körüllengő „titok" bárgyún filiszteri képzetei kerülnek pellengérre. A gondolati destrukció tárgyát most már azok a kategóriák jelentik, melyekkel az irracionalizmus a művészet igazi lényegét ideologikus ködfátyolba burkolni igyekezett. Benjamin pontosan tudta, hogy ez a ködösítés különleges politikai funkciót teljesít. Tudta, hogy az irracionalista esztétika ezúttal akarva-akaratlan a fasizmus szolgálatába szegődik – ugyanezt várja el a művészettől, amit a monopóliumok a Führertől és a propagandagépektől: a bódítást. *Tömegek* elbódítását, természetesen. Mégis hamis látszat, figyelmeztet Benjamin újra és újra, hogy a fasizmus által népszerűsített mű-

vészet valóban tömegművészet. Meglehet, a kizsákmányolt tömegeknek alkotják, benne e tömegek mégsem önmagukkal értenek szót, mert a fasiszta művészeti iparban minden igazán jelentős művészet humánus alapfunkciója visszájára fordul. Egyeduralkodóvá válik a manipulatív mámorhatás, s végeredményként megjelenik az, amit Benjamin a politikai élet „esztétizálásának" nevez. Íme, a végiggondolt l'art pour l'art, amely végül is a rablóháború „szépségének" istenítésében kulminál: „Csak ez teszi lehetővé, hogy célt adjanak a legnagyobb mérvű tömegmozgalmaknak a hagyományos tulajdonviszonyok megőrzése mellett."

Benjamin tisztánlátását bizonyítja, hogy a fasizmust nem holmi kozmetikailag kikezelhető szépséghibának tartotta az öregedő polgári világ ábrázatán. Antifasizmusa azon a belátáson alapult, hogy a barbárságot a legmodernebb kapitalizmus, a monopolista korszak termeli újjá. Ezért kultúrkritikája nem éri be a direkten fasiszta művészetfelfogás destrukciójával. Újra és újra hangsúlyozza, hogy az egész későpolgári kultúra belső válságáról van szó. A politikai élet esztetizálása, pontosabban szólva: a háború barbár istenítése csak azt jelzi, hogy ez a krízis leküzdhetetlenné vált. Így értendők *A műalkotás* kemény végszavai: „Fiat ars – pereat mundus, hirdeti a fasizmus, és – mint Marinetti vallja – a háborútól várja a technikával megváltozott érzékelés művészi kielégítését. Ez nyilvánvalóan a tökély fokára emelt l'art pour l'art. Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, most magára maradt. Önelidegenedése elérte azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként éli át. Ez a helyzet a politika fasiszta esztétizálásával. A kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol." Ki tagadhatná, hogy a benjamini végkövetkeztetések sok minden-

ben mindmáig megőrizték erényüket? Hogy a fasiszta kultúra alvilága csak végletes megnyilvánulása annak, amit a gyakran félreértett vagy félremagyarázott szóval a polgári szellem dekadenciájának nevezünk? Persze, a fenti sorok leírása óta több mint három évtized telt el. Ha manapság illusztrálni akarnók, miként érte el az emberiség önelidegenedése „azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként" élje át, akkor valószínűleg nem a méltán elfeledett Marinettire utalnánk, hanem esetleg Beckettre: a *Végjátszma* még emlékezetünkben él. S bármennyire is tudjuk, hogy Benjamin – csakúgy mint Brecht – egészen mást értett a művészet politizálásán, mint amit a szektarianizmus érteni tudott és akart rajta, azt a „választ", amelyet a kommunizmus ad általában a polgári dekadencia, különösen a fasizmus művészeti elméletére és gyakorlatára, ma már összetettebben és teljesebben fogalmaznók meg, mint ahogyan Benjamin megfogalmazta, ott és akkor, élethalálharcok hevében. E megszorításokkal együtt is tény marad, hogy *A műalkotás* a harmincas évek antifasiszta művészeti baloldalának kiemelkedően értékes dokumentuma, s tanulságaira ma sem árt, ha odafigyelünk.

Akkor is, ha tisztában vagyunk végső megoldásainak problematikusságával. Mert éppen a zárógondolat – az önelidegenedés késő polgári igenlésének, „élvezetének" jellemzése – ébreszthet rá leginkább bennünket: a polgári kultúra végső válságában nem az a fő baj, hogy a művek technikailag sokszorosíthatókká váltak, és hogy a kultikus értéket kiszorította a kiállítási érték. A műtárgyak Pantheonja azért vált és válhatott a dekadencia jellegeztes tünetévé, mert a kultúrjavak *eldologiasodása* kiegészült az egész kulturális tevékenység – mind az alkotó, mind a befogadó tevékenység – *elidegenedésével*. Az eldologiasodás (a műtárggyá válás) és az elidegene-

dés (a közvetetten vagy közvetlenül antihumánus tartalmakkal való feltöltődés) fogalmai mintha Benjaminnál is egybeesnének, mint a marxizmus elsajátítását megkísérlő számos kortársánál, és igen valószínű, hogy ebben nála is szerepet játszottak a Marx-recepció korlátai és gyengéi. Így állhatott elő – ha csak ideiglenesen is – az a látszat, hogy a művek „kiállítási értéke" *eleve* tehertétel a valódi művészet számára. Ellenérvként elég itt, ha egyetlen, Benjamin legszemélyesebb élményvilágából vett példára hivatkozunk: ő maga írja le a munkásemberek elvileg újfajta befogadói magatartását a világ első szocialista államának múzeumaiban. Valóban, a szocialista forradalom új, pozitív értelmet adhat a mű „kiállítási értékének". Így igaz, még akkor is, ha saját tapasztalatainkból tudjuk, hogy a kulturális elidegenedés bizonyos jelenségei bizonyos körülmények között a szocializmusban is újratermelődhetnek.

A kommunizmus az önelidegenedés dekadens „élvezetére" mindenesetre a teljes emberért való harccal válaszol.

Benjamin legtöbb írásának mélyén rejtett, de újra és újra felszínre bukkanó történetfilozófiai kérdés munkál: hogy történt, hogy történhetett? Hogyan vált a modern világ a legvadabb barbárság felidézésének színterévé? Miképpen lehet a modern olyannyira „korszerű", hogy lassankint kezdi a ktonikust, az alvilágit asszociálni? A válasz szétszórva található egész sor kultúrkritikai esszében, és bizonyos fokig elméletileg is töredékesen. Igaz, barátainak tanúságtétele szerint az esszék szerzője a töredékek szerkezeti egybekapcsolását tervezte: szerette volna egyetlen egységes ívben megrajzolni az újkori művelődéstörténet dialektikus mozgását, megírni „a modernség őstörténetét". Az összefoglaló munkából azonban

csak résztanulmányok és feljegyzések készültek el, elsősorban a Párizs-tanulmány és a Baudelaire-ről szóló írások. Belőlük kell kiolvasnunk a késő polgári hanyatlás kórtörténetét és tünettanát.

Benjamin figyelmének középpontjában hosszú éveken át a modernség előtörténete állt – a Tizenkilencedik Század. Párizs ennek a századnak „fővárosa", Baudelaire reprezentatív költője. Mit kapott mármost a jelenkor tőlük örökül? Az elemzés tanúsága szerint a technika újkori világcsodáit, de velük együtt ideológikus álmokat, egy álomvilág vágyképeit és a legvégső pillanatban jeladást is a világtörténelmi ébredésre. A Párizsról szóló írás meghökkentően és mégis meggyőzően szedi leltárba a múlt századi polgári tudat jellegzetes ábrándjait: a megvalósult eldorádóról, a szociális viszonyok stabilitásáról és az emberi gazdagságról és teljességről, mely állítólag az áruk világában megtestesült. A passzázsok és a világkiállítások, a magánzók intérieurjei és a Hausmann-féle bulvárok nemcsak a technikai progresszió kínálta új lehetőségeket váltották valóra. Bennük testet ölt a polgári rend örökkévalóságáról és tökéletességéről szőtt álom is. Benjamin mindazonáltal Hegeltől megtanulta, hogy a világtörténelem „szelleme" nem veti meg a furfangot. Mert látnivaló, hogy az Ész cselvetéséről van szó. Hiába a fogyasztói javakkal dugig tömött passzázsok, a világkiállítások, ezek „az árufétishez rendszeresített búcsújáró helyek", a polgári világ komfortjának vágyképei, és a rendezett utcasor is hiába, a mesterien megkomponált bulvár, amely persze nemcsak a burzsoá rend szándékolt urbanisztikai apoteózisa, hanem tervezőjének elképzelése szerint biztosíték is az utcai csőcselék esetleges megmozdulásainak gyors és eredményes leverésére. Hiába minden: a *barikád* új életre kelt a Kommünben. Benjamin tisztán látta, hogy a *Kommunista Kiáltvány* is hozzátar-

tozik a modernség előtörténetéhez, s hogy az ébredésre a jelt az osztályharcok porondjára lépő proletariátus adta meg. A század pedig „álmodva törekedett az ébredésre". A jelenkorban azután „az árugazdálkodás megingásával együtt kezdjük a burzsoázia alkotásait romoknak tekinteni, mielőtt még széthullottak volna."

Ebben a szociális-morális romvilágban kutatja mármost Benjamin a modern művészet helyét és esélyeit. Egy pillanatig sem kételkedett abban, hogy az ébredés világtörténelmi folyamatából a művészet sem maradhat ki; a Párizs-tanulmány ebben az összefüggésben Rimbaud és Courbet példájára hivatkozik, akik hitet tettek a Kommün mellett. És felismerte azt is, hogy a modern költő, ha egyszer felébredt, maga is az ébresztők közé állhat. A nagy példakép ebben a tekintetben Brecht. Kommentárjaiban Benjamin találóan jellemezte lapidáris költői stílusát, kiemelve, hogy a Brecht-versek „nem kőbe kívánkozó feliratok, mint a rómaiaké, hanem illegális harcosok deszkakerítésre szánt szövege". De vajon egyedül a direkten politikus líra nyújt-e lehetőséget arra, hogy a művészet a végletes elembertelenedés korában is ébren tartsa a teljes emberség öntudatát és önérzetét? Hogyan ébreszt az a költő, aki nem áll közvetlenül az illegális harcosok sorai közé? Sorsdöntő kérdés: eldöntése nemcsak Benjamin esztétikájának eszmei alapirányára jelentett nagy próbatételt. A népfront kultúrpolitikája és esztétikája, egyáltalán az antifasiszta humanizmus művészetfelfogása volt a tét. Csak a hamis kegyelet vállalkozhatna arra, hogy megmásítsa – megszépítse a tényeket. E kérdőjel előtt végső soron tanácstalanul állt Benjamin.

Van írása, nem is egy, ahol feldereng annak felismerése, hogy a művészeti realizmus kitüntetett szerepet játszik az emberi nem humanizációjának folyamatában. Egy helyütt – ismét Brechtről szólván – éppenséggel arról be-

szél, hogy az árufetisizmus ködfüggönyét leszaggató Marx a realista szatíra tanítómestere, s nem nehéz e gondolatot általánosított formában is megfogalmazni: művészeti realizmus és forradalmi-kritikai humanizmus szövetségesek. És mégis: ez a felismerés Benjaminnál periferikus gondolat, kivételes felismerés maradt. Bármilyen paradox ez a megállapítás, mégis tény, hogy Benjamin a brechti életmű mellett elsősorban Proust és Kafka megoldásaival számolt elméletileg. Azokkal a művészi világképekkel, amelyekre a bénultság életérzése nyomta rá bélyegét. Ez lenne hát a modern költészet második esélye arra, hogy az emberiség emlékezetében megőrizze az emberi sorsot. Ha Brecht közvetlenül bele akar szólni az osztályharcokba, s verseit illegális harcosok deszkakerítésre írt jelmondatának szánja, Proust és Kafka a tehetetlenség és – úgymond – egy reménységen túli remény költői. Az osztályharc logikájával szemben ők a „tétlenség dialektikáját" (Dialektik im Stillstand) juttatják érvényre.

Ebben az összefüggésben vált Benjamin esztétikája számára igazi kulcsalakká Baudelaire. Költészete ugyanis igazi határjelenség: lezár egy korszakot és megnyit egy másikat – a modernség küszöbén áll. Benjamin Baudelaire-képe ennek megfelelően rendkívül összetett. Az elemzés egyfelől megerősíti azt a benyomást, hogy *A romlás virágai* egy potenciálisan forradalmár rétegnek, a századközép „bohém" művészértelmisége rebellis pátoszának köszönheti erejét és hatékonyságát. Ennek egyszerre oka és következménye, hogy „a polgár készül visszavenni a költőtől a megbízatást". Benjamin alighanem a probléma lényegére tapint, amikor ehhez hozzáteszi, hogy Baudelaire végül is nem talált olyan szociális erőre, amely megújíthatta és új tartalmakkal feltölthette volna a művészet társadalmi megbízatását. Ez az a pillanat, amikor a költő magára marad. Ámde a legmagányosabb költő is

rákényszerül arra, hogy szétnézzen a piacon, a művészeti áruk piacán. Benjamin felismerése szerint Baudelaire sem tett – nem tehetett – mást. Vele kezdődik az a költészet, amely – a már ismert terminológiával élve – elsiratja az elveszett aurát (*perte d'Auréole*), egyszersmind bejelenti igényét a „kiállítási értékre". Alkonyi pillanat; az Ideált felváltja a Spleen. Benjamin nem hajlandó romantikus dicsfénybe vonni ezt a pillanatot. Miközben felvázolja a csatangoló (flaneur) alakját, aki bizarr fantazmagóriaként éli és életi újra át velünk a nagyváros megszokott világát, egyben kísérletet tesz arra is, hogy kinyomozza a költő magatartását a művészeti piacon. Meghökkentő az eredmény: a csatangoló alakjában Benjamin szerint maga az intelligencia megy piacra, mégpedig „hite szerint, hogy megtekintse, valójában azért, hogy vevőre találjon". A baudelaire-i sokk, a polgár elképesztésének gesztusa ebben az összefüggésben nemcsak bohém-rebellis pofon, melyet a jólétben elhízott polgár ostoba ábrázatára mérnek, hanem különleges eszköz, „fogás a konkurrencia megsemmisítésére".

Eközben kikristályosodik a modern költészet módszere is. Baudelaire maga vallja: *Tout pour moi devient Allégorie,* és Benjamin az allegóriában egyáltalán a modern költészet legfőbb világnézeti-stilisztikai alapelvét ismerte fel. Nem itt a helye részletekbemenően megvizsgálni, hogy mely forrásokból merítette és esztétikailag hogyan alkalmazta szimbólum és allegória ellentétpárját. Lukács György nagyszabású esztétikai összefoglalása ezt a munkát már jórészt elvégezte, és megmutatta azt is, menynyire termékeny lehet a goethei eredetű kategóriapár benjamini értelmezése a maga újkori szabadságharcát végigküzdő művészet alapvető irányzatainak megkülönböztetésében. A magyar olvasó most magánál Benjaminnál is megismerkedhet a nevezetes kérdésfeltevéssel. Láthatja,

hogy a német szomorújáték keletkezéséről szóló nagy tanulmány igazában a modern költészet keletkezését vizsgálja, pontosabban történeti zsákutcák és útvesztők ama szellemi szituációját, amelyben a költő előtt ködbe vész vagy éppenséggel szétfoszlik az értelmes élet, az evilágiasság tudata, és vele együtt pusztul a költői realizmus is. Kevés olyan írást ismerünk, amely mélyebben hatolt volna a modern művészet esztétikai problémájába. Nemcsak arról ír Benjamin, hogy a modern allegória – lényegéből következően – egyetemesen kicserélhetővé teszi a művészi kép jelentését, mivel „minden személy, minden dolog, minden kapcsolat tetszés szerint mást is jelenthet"; azt is megmutatja, hogy a személyek, dolgok, viszonyok allegorikus ábrázolása egyben ítélet is arról a világról, melyben a teljesség csak hamis látszat, és már a részletek sem igazán fontosak. Így válik primérré a személyivel szemben a dologi, a teljessel szemben a töredék, az immanensen történetivel szemben az emberi létezést valaminő transzcendenciába feloldó. Íme, a tétlenség dialektikája, a Dialektik im Stillstand, a mitikusan történetietlen történelem maga, képpé rögzítve: „... az allegóriában a történelem facies hippocraticája megmerevedett őstájképként tárul a szemlélő elé... Ez a magva az allegorikus szemléletnek, ez a lényege a történelmet a világ szenvedéstörténeteként bemutató barokk, világi expozíciónak..."

Kulcsszavak ezek, semmi kétség; utat nyitnak a modern költészeten eluralkodó allegorikus módszer világnézeti-esztétikai lényegének megértéséhez. És Benjamin tudta azt is, hogy itt nemcsak a klasszikus művészetnek a korrekciójáról van szó, hanem a művészet lényegének megváltoztatásáról, *magának a művészetnek* korrekciójáról. Ám tisztánlátását gondolkodói teljesítményének ezen a kiemelkedő magaslatán ismét beárnyékolja az a tény, hogy az allegorikussal szemben álló, a goethei értelemben

szimbolikus költészet, egyáltalán a modern realizmus esélyeit teljességgel szkeptikusan ítélte meg. Kafka regényének világképéről szólva elgondolkoztatóan figyelmeztetett arra, hogy a szépség már csak a vádlottak világában van jelen. Ez a megfigyelés még egybevág a Brecht-értelmezés lényegével: Benjamin itt is a „névtelenek", a megalázottak és megszomorítottak pártján áll. De elfogadható-e ugyanezen az állásponton maradva a Kafka-tanulmányban újra és újra felbukkanó ítélet, amely a szépséget lényegében a reménytelenséghez társítja? Ilyen előfeltevés mellett természetesen még a brechti művészet világképe sem válhat igazi ellenponttá; ellenkezőleg: belemosódik a modern művészetben egyeduralkodónak vélt allegorikus világfelfogásba, és képtelen elméletileg kikristályosítani az igazi alternatívát: a megújított realizmus és a kombattáns humanizmus szövetségének álláspontját. A Dialektik im Stillstand itt már nem egy konkrét történelmi szituáció objektív jellemzője, hanem csupán szubjektív gondolkodói pozíció, melyen az *emberi tettekből* integrálódó történelem *emberi szenvedéstörténetté*, a *kerülőút* az emberi nem örök *keresztútjává* lényegül át.

Legutolsó írásainak egyikében, a *Történetfilozófiai tézisek*ben Benjamin meggyőzően vitatkozik azzal a vulgáris történelmi determinizmussal, amely szerint az emberiség fejlődése valaminő homogén és üres időben lezajló egyenes vonalú folyamat, és mint ilyen, szüntelen előrehaladás. Lényegében igaza volt abban is, hogy rámutatott a haladással összefüggő szociáldemokrata illúziók szerepére a baloldal lefegyverzésében és a fasizmus előtörésében. Egy ponton azonban az ő történetfelfogása is béna és tehetetlen. A *Történetfilozófiai tézisek* egyike Klee ismert képéhez, az *Angelus Novus*hoz fűz értelmező megjegyzéseket. Egy angyalt ábrázol a kép, megfeszülő szárnyakkal, készen arra, hogy felrepüljön, tekintetét mégis

dermedten egy pontra szegezve. Benjamin szemében ő a történelem angyala. „A múlt felé fordította tekintetét. Ahol előttünk történések láncolata húzódik, ott örök katasztrófát lát, amely szüntelenül romokat romokra halmoz, s a romhalmazt lába elé sodorja. Maradna még, hogy ébressze a holtakat és összefogja azt, ami szétesett. De viharos szél fú a Paradicsom felől, mely szárnyaiba kap és oly erős, hogy szárnyait nem tudja többé összezárni. E vihar feltartóztathatatlanul repíti őt a jövő felé, melynek hátat fordít, miközben a romhalmaz lába előtt az egekbe nő. Amit haladásnak nevezünk az ez a vihar." Íme, az allegóri allegóriája. Szemléletes kép; evokatív erővel tesz tanúságot arról, hogy milyen életérzésekkel küzdenek azok, akik kénytelenek végigjárni kegyetlen korunk poklait. Az alapgondolat mégis elhibázott: a tehetetlen kiszolgáltatottság érzését szuggerálja. A romhalmaz csak akkor nőne az égig, ha a világtörténelem igazi alkotói, a névtelenek, akiknek Benjamin egy életre szóló döntéssel pártját fogta, bénultan letennék a fegyvert a poklok erői előtt. A történelem angyala, aki a művészet fölött is őrködik, nem adja át magát a dermesztő sokknak, mer a jövő felé fordulni, illúziótlanul kemény tekintettel. Hogy ébressze a holtakat, hogy összefogja a progresszió szétszórt hadait.

Ahogyan erre életműve legjavában Walter Benjamin oly példamutató eltökéltséggel tett kísérletet.

1968. szeptember
Zoltai Dénes

Gyermekévek Berlinben a századforduló táján

TIERGARTEN

Ha egy városban nem tudunk eligazodni, az még nem jelent sokat. Ahhoz azonban, hogy egy városban úgy bolyongjon az ember, mint valamely erdőben, ahhoz már tapasztalatokra is szükség van. Ilyenkor a tévelygő úgy veszi tudomásul az utcaneveket, mint száraz gallyak pattogását, és a belváros apró utcái a napszakot oly pontosan tükrözik vissza, mint egy völgyteknő. Ezt a művészetet én csak későn tanultam ki, s ez azt az álmomat teljesítette be, amelynek első nyomairól füzeteim itatóspapírjainak labirintusai árulkodnak. Igaz, nem is ezek az első nyomok, mert előttük volt már egy labirintusom, amelyik túlélte őket. Ebbe az útvesztőbe – amelynek megvolt azért a maga Ariadnéja – az út a Bendler-hídon át vezetett. Ennek szelíd lankája jelentette számomra az első domboldalt. Nem messze a híd lábától ott volt már a cél is: Frigyes Vilmos és Lujza királynő. Kerek talapzataikon úgy emelkedtek ki a virágágyak közül, mintha megbabonázták volna őket azok a bűvös körök, amelyeket a kanyargó vízerecske rajzolt elébük a homokba. Én nem is annyira az uralkodókhoz fordultam, mint inkább a talapzatokhoz, mert ami ezeken végbement – bár az összefüggések nem voltak teljesen világosak – jobban vonzott. Nagyon régen éreztem, hogy ezzel az útvesztővel valami nincsen rendben, felismertem ezt a tágas, sem-

mitmondó téren, amelyik nem éreztette, hogy mindössze néhány lépésre a bérkocsik és a hintók korzójától, itt szunnyad valahol a park egyik legfurcsább része. Ennek jeleit már igen korán észrevettem. Itt ugyanis – vagy legalábbis innen nem messze – ütötte fel tanyáját Ariadne, akinek közelében először rémlett fel bennem (hogy aztán többé soha el ne felejtsem) az, ami szó formájában csak jóval később jutott el hozzám: szerelem. De már az első pillanatban felbukkant a „kisasszony" megjelölés, ami aztán hűvös árnyként telepedett rá. Így aztán ebben a parkban, amely a gyermekek előtt szinte példátlan őszinteséggel tárulkozott ki, nekem egyébként is nehézségekkel, szinte megvalósíthatatlan dolgokkal kellett megküzdenem. Mert milyen ritkán tudtam a halastóban az aranyhalakat egymástól megkülönböztetni. Mily sokat ígérő volt a „Hofjägerallee" (Udvari vadász sétány) neve, és milyen keveset váltott be. Mily gyakran kerestem hiába a csalitot, amelynek közepében kioszk állott vörös, fehér és kék tornyocskákkal, az építőkockák stílusában. Mily reménytelenül tért vissza szerelmem minden tavasszal Lajos Ferdinánd herceg iránt, akinek lábainál ott pompáztak az első sáfrányok és nárciszok. Egy vízesés, amely elválasztott tőlük, oly elérhetetlenné tette őket számomra, mintha csak üvegbura alatt állnának. Hát igen, ami fejedelmi, az igen hidegen trónol a szépségben, és ezután megértettem, hogy Luise von Landaunak, akivel egészen élete végéig együtt jártam, miért kellett a Lützowparton rézsút szembe laknia a kis ligettel, amelynek virágzó fáit a csatorna vize táplálta. Az idők folyamán persze más zugokat is felfedeztem, majd ismét másokat egyéb alkalmakkor ismertem meg. Erről az egyről azonban sem a leányzó, sem élmény, sem könyv nem tudott semmi újat mondani. Éppen ezért, amikor harminc évvel később a táj alapos ismerője, Berlin építőinek egyike,

megszánva engem hosszú-hosszú távollét után, velem együtt visszatért a városba, keresztül-kasul róttuk ezt a kertet, ahol ő valamikor a hallgatás magvait ültette el. Előttem haladt a lépcsőfokokon, s most valamennyi megkopottnak tűnt. Lefelé vezettek, ha nem is minden létező, de legalább e kert ősanyjához. Ahogyan végigment az aszfalton, lépései kongó visszhangot vertek fel. A kövezetet megvilágító gázláng kétes fényt vetett az útburkoló kőkockákra. A kis lépcsőket, az oszlopos előcsarnokokat, a tiergarteni villák frízeit, gerendapárkányait most tudtuk csak először szóra bírni. Mindenekelőtt persze a lépcsőházakat, amelyek ablakszemükkel még a régiek voltak, bár lakott belsejük sokat változott. Még ma is tudom a verssorokat, amelyek iskola után kitöltötték szívdobogásom apró szüneteit, amikor megálltam a lépcsőházban. Ezek a sorok egy kerek ablak festett üvegéről ködlöttek elém, ahol egy női alak (aki úgy lebegett fölöttem, mint maga a Sixtusi Madonna), koszorút tartva kezében lépett elő fülkéjéből. Iskolatáskám szíját vállamon hüvelykujjammal meglazítva olvastam: „A munka a polgár éke / Áldás a polgár bére." Alant a ház kapuja sóhajtott, ahogy bezáródott, miként a kísértet, ha sírjába visszatér. Kint talán esett. Az egyik ablak tárva-nyitva volt, s az esőcseppek kopogásának ütemére következtek a lépcsőfokok felfelé. A kariatidák és az atlaszok, a puttók és a pomónák közül azonban – akik annak idején rámbámultak – én most már csak a küszöbőrzők nemzetségéből származó beporosodott szobrokat szerettem, akik a házakba és a létbe irányuló lépteket vigyázzák. Mert ők tudják, mit jelent: várni. Számukra aztán tökéletesen közömbös volt, hogy egy idegenre várnak-e, a meghalt istenek visszatérésére, vagy arra a gyerekre, aki harminc éve lábuk előtt végigosont, hátán iskolatáskájával. Bennük antikká nemesedett a kivénhedt Nyugat, ahonnan szellő kereke-

dik a hajósok számára, s ők a Heszperidák almáival megterhelt naszádjukat lassan hajtják felfelé a Landwehrkanalon, s majd Héraklész hídjánál kikötnek. És – akárcsak gyermekkoromban – a lernai hidra és a nemeai oroszlán most is ott voltak valahol a Grosser Stern körüli bozótban.

A KAISER-PANORÁMA

A Kaiser-panoráma képeihez az is nagyon csábította a nézőt, hogy a körkép bármely pontjától elindulhatott. Mivel ugyanis a vetítővászon az előtte levő ülőalkalmatosságokkal körben vonul el, mindenki végigment minden egyes állomáson, ahonnan két kis ablakon át a sejtelmesen megvilágított messzeségbe nézhettünk. Hely mindig akadt. Főként gyermekkorom vége felé, amikor a divat már hátat fordított a Kaiser-panorámának, megszoktuk, hogy félig üres helyiségben utazzunk a világ körül. Zene, amelyik később a filmbéli utazásokat olyan lankasztóvá tette (mert a képzeletet tápláló kép alkotó darabjaira hullt szét a zene miatt), mondom, zene a Kaiser-panorámában nem jutott szerephez. Nekem mégis úgy tűnt, mintha egy apró, voltaképpen azonban zavaró körülmény lerombolta volna a hazug varázslatot, amelyet az oázisokban a pásztordalok, a romladozó falak körül pedig a gyászindulók keltenek. Ez a zavaró körülmény az a csengetés volt, mely néhány pillanattal a kép eltűnése előtt megszólalt – jelezve, hogy a helyét az utána következőnek egy kis zökkenővel átengedi. – És valahányszor a csengő megszólalt, mélységesen fájdalmas búcsúhangulat járta át a hegyeket egészen talapzatukig, a tükrös ablakú városokat meg a távoli festői bennszülötteket, a pályaudvarokat sárga füstfelhőikkel és a szőlőhegyeket is a tőkén ülő legapróbb le-

vélig. A második látásra mindig az a meggyőződés alakult ki bennem – ugyanis rendszerint már az első kép megpillantása is erről győzött meg –, hogy mindezt a gyönyörűséget lehetetlen egyetlen alkalommal kiélvezni. Így született meg bennem az a – egyébként soha meg nem valósított – szándék, hogy mindjárt másnap megint eljövök. Mielőtt azonban ez az elhatározás szilárddá válhatott volna bennem, az egész szerkezet – amelytől egyébként csak a faburkolat választott el – megremegett; a kép kis keretében megingott, majd balra eltűnt szemem elől. Önmagukat továbbélő művészetek születtek a XIX. századdal együtt. Nem éppen korán, mégis idejében ahhoz, hogy még köszönthessék a biedermeiert. Daguerre a maga panorámáját Párizsban 1839-ben nyitotta meg. Azóta ezekkel a megvilágított, fényes szekrénykékkel – mint a távolinak és a múltnak az akváriumaival –, minden divatos korzón és sétányon találkozhatunk. És itt, éppúgy, mint a kis mellékutcákban és mutatványosbódékban, szívesen figyeltek rájuk a sznobok és a művészek, még mielőtt azokká a zárt helyiségekké váltak volna, amelyekben a gyermekek megbarátkozhattak a földkerekséggel. S a földgömb tájai közül a legvonzóbb – a legszebb, a képekben leggazdagabb délkör – éppen a Kaiser-panorámán vonult keresztül. Amikor én először léptem át a küszöböt, a legszebb tájképek korszaka már réges-régen a múlté volt. Utolsó közönsége gyerekekből állott, varázsából azonban nem veszett el semmi sem. Ez a varázs akarta elhitetni velem, Aix városka áttetsző képe előtt egy délután, hogy én itt – ebben az olajos fényben, amely a széles Cours Mirabeau-ra ömlik a platánleveleken át – már játszottam valamikor, egy olyan időben, amelynek életem más időpontjaihoz persze nem volt semmi köze. Mert ez volt a különös ezeken az útiképeken: távoli világuk nem volt mindig idegen, s a sóvárgás, amelyet ébresztettek

bennem, nem mindig csábított az ismeretlenbe, sőt, olykor – szelídebben – egyenesen hazaszólított. Ezt azonban talán a gázláng okozta, mely lágyan árasztott el mindent. És ha éppen esett, nem kellett megállnom a plakát előtt, amely felsorolta mind az ötven képet, pontosan, kettős oszlopban, hanem egyenesen beléphettem a császárpanoráma belsejébe, s ilyenkor ott a fjordokon és a kókuszpálmákon ugyanaz a fény ömlött el, amely esténként, miközben feladatomat körmöltem, íróasztalomat elöntötte. Emlékszem – előfordult, hogy egy világítási hibából –, hirtelen beállott az a különös alkony, amely a tájról minden színt elszívott. Hamuszín ég alatt, némán terült el ekkor a táj; olyan volt ez, mintha éppen még meghallhattam volna a szelet és a harangokat, csak kissé jobban oda kellett volna figyelnem.

A DIADALOSZLOP

Úgy állt ott a tágas téren, akárcsak a vörösbetűs ünnepnap a letéphető falinaptárban. S valóban, az utolsó sedani nappal le is kellett volna tépni. De kiskoromban elképzelhetetlen lett volna az esztendő Sedant ünneplő nap nélkül. Sedan csak díszszemléket jelentett már. Így ezerkilencszázkettőben, amikor az elbukott búr háború után Ohm Krüger (Krüger apó) a Tauentzien Strassén végighajtatott, nevelőnőmmel én is ott szorongtam a bámészkodók sorában. Mert elképzelhetetlen volt, hogy ne bámuljunk meg egy urat, aki cilinderében hátratámaszkodott a párnákra, és egykor „háborút viselt". Legalábbis így mondták. Számomra mindez pompásnak, ámde kevéssé illendőnek tűnt; éppoly kevéssé, mintha ez az ember orrszarvút vagy púpostevét „vezetett volna", s így tett volna szert hírnevére. Mert Sedan után ugyan mi

jöhetett még? Számomra úgy tűnt, mintha a franciák vereségével a világtörténelem dicsőséges sírjába hullt volna, s fölötte ez a diadaloszlop lenne a síremlék az ide torkolló Győzelmi fasorral együtt. Harmadik gimnazista koromban felmásztam a márvány uralkodókhoz vezető széles lépcsőfokokon, s közben valahogyan homályosan megéreztem, hogy később nem egy privilegizált feljáró éppúgy kitárul majd előttem, mint ez a lépcső. Ott fenn megálltam a hátsó falat jobbról és balról díszítő két hűbéres előtt, részben azért előttük, mert uralkodóiknál alacsonyabbak voltak és jobban szemügyre vehettem őket, részben pedig, mert áthatott az a boldogító tudat, hogy szüleim a hatalom jelenlegi birtokosaitól nincsenek sokkal távolabb, mint ezek a méltóságok voltak a maguk uraitól. Kettőjük közül azonban az állt szívemhez közelebb, aki az iskolásgyerek és az államférfi között tátongó űrt a maga módján ki tudta tölteni. Ez pedig egy püspök volt, aki kezében tartotta a neki alárendelt székesegyházat, s ez itt oly kicsinynek tűnt, hogy akár építődobozomból is felrakhattam volna. Azóta sem találkozhattam úgy Szent Katalinnal, hogy ne kerestem volna kerekét, Szent Borbálánál pedig tornyát. Arra vonatkozóan is részletes magyarázatot kaptam, hogy mi is a diadaloszlop díszítése. Én azonban nem fogtam fel egészen pontosan, hogyan is áll ez a dolog az ágyúcsövekkel: vajon a franciák aranyból öntött ágyúkkal mentek-e a háborúba vagy pedig a tőlük elvett aranyat később mi öntöttük ágyúkká. Úgy jártam ezzel is, mint ennek a háborúnak a krónikáját tartalmazó díszkötéses könyvemmel, melyet sohasem olvastam végig. Pedig érdekelt; jól kiismertem magam csatáinak haditervén; mégis nőttön-nőtt az ellenérzés, amely aranymetszésű kötéséből áradt felém. De ennél is kevésbé vonzóan csillogott az arany a körfolyosó freskósorozatáról, amely beborította a diadaloszlop alsó felét.

Soha nem léptem át ennek a helyiségnek a küszöbét, amelyet a hátsó falról visszavert tompa fény árasztott el; mindig attól rettegtem, hogy ott olyan képeket találok, amilyeneket sohasem tudtam irtózás nélkül nézegetni Dante *Poklá*nak Doré-féle acélmetszetein. Nekem valahogy úgy tűnt, hogy azok a hősök, akiknek tettei ott derengtek az oszlopcsarnokban, alapjában véve éppen olyan kétes hírűek, mint azok az árnyak, amelyek forgószéltől korbácsolva, vérző fatönkökbe belenőve, gleccsertömbökbe belefagyva ott sínylődtek a dantei sötét bugyrokban. Így számomra a séta a körfolyosón maga a pokol volt, szöges ellentéte annak a mennyei körnek, amely fent futott a sugárzó Viktória körül. Néhanapján emberek álltak ott fenn. Én akkor úgy láttam, mintha az égbolt fekete kerettel venné körül őket, akárcsak matricaképeim apró figuráit. Én csupán kedvtelésből azért nyúltam ollóhoz és csirizes bögréhez, hogy aztán ilyen kis alakokat szórjak szét a kapuk előtt, a bokrok mögé, az oszlopok közé, s mindenüvé, ahová csak a szívem húzott! Azok az emberek ott fenn a fényben vajon nem pontosan ilyen boldog önkény teremtményei voltak-e, akik örök vasárnapot vagy talán örök Sedan-napot ünnepeltek?

KÉSŐN ÉRKEZTEM

Akárhogy néztem is az iskolaudvar óráját, úgy látszott, elromlott; „elkésett"-et mutatott. S az osztályajtók mögül, amelyeket végigsimítottam, rejtélyes tanácskozás mormogása szűrődött ki a folyosóra. Az ajtók mögött az oktatók és a tanulók egymás barátai voltak. Vagy mindenki halálos csendben volt, mintha csak valakire várnának. Észrevétlenül megérintettem a kilincset. A nap aranyló fénynyel árasztotta el a helyet, ahol álltam. Én ezt a fény-

özönt kettétörtem, és benyitottam. Úgy látszott, senki sem ismer. Akár az ördög Schlemihl Péter árnyékát, a tanító rögtön az óra elején kihúzta nevemet a névsorból. Nem is vett rólam tudomást. Lopva mégis együtt dolgoztam velük a csengetésig. De ez nem sokat ért.

TÉLI REGGELEK

Mindenkinek megvan a maga tündére, akihez egy kívánságot intézhet. A baj csak az, hogy kevesen tudnak saját kérésükre visszaemlékezni; éppen ezért csak kevesen tudják későbbi életükben felismerni, hogy kívánságuk teljesült. Én ismerem azt a kérésemet, amelyik teljesült, bár egy szóval sem mondom, hogy az enyém okosabb lett volna, mint a mesebeli gyermekeké. Az én kívánságom a lámpához kötődik, amikor a kora téli reggeleken fél hétkor közeledett ágyamhoz, és a mennyezetre vetette pesztonkám árnyékát. A kályhában tüzet raktak. Nemsokára rám pillogott a láng, amelyről úgy tűnt, mintha túl kicsi rekeszbe zárták volna, ahol a széntől alig tudott megmozdulni. És íme, ez a nálam sokkal jelentéktelenebb valami ott közvetlen közelemben kezdett szétterpeszkedni, s hozzá a lánynak mélyebben kellett lehajolnia, mint hozzám. Amikor a tűz már nagy lánggal égett, a lány almát tett a kályha sütőjébe. A kályhaajtó rácsa pillanatok múlva vörös lobbanásokkal rajzolódott rá a padlóra. S máris fáradtan úgy éreztem, hogy ez a kép egész napra kielégít. Mindig így volt ez ebben az órában; csak a pesztonkám hangja zavarta némileg a beteljesülést, amellyel e téli reggeleken összeforrtam a szobámban levő dolgokkal. A redőnyt még fel sem húzták, de én már félretoltam a sütő zárját, hogy beleszagoljak a sülő almába. Sokszor még alig változott meg az illata. Ilyenkor aztán

türelmesen lestem egészen addig, míg csak szimatolni nem véltem a szerteáradó illatot, amely mélyebb és hallgatagabb sejtjeiből keletkezett a téli napnak, mint akár a karácsonyfa illata a szentestén. Végre itt volt előttem ez a barnára sült, meleg gyümölcs, az alma, amely úgy tért be hozzám, mint a vidékről érkezett jó ismerős; otthonosan, ám mégis megváltozva. Utazás volt ez a kályhameleg fénytelen országán át, s innen nyerték a dolgok aromájukat, amelyek a mai nap folyamán rám vártak. Így aztán nem is volt abban semmi különös, hogy valahányszor meg akartam melegíteni kezemet az alma kigömbölyödött fényes pofikáján, sóvárgó vágy fogott el, hogy beleharapjak. Úgy éreztem azonban, hogy az illanó üzenet, amelyet aromájában magával hozott, nyelvemen keresztül megint könnyen eltűnhetne. Ez az üzenet sokszor oly bátorító volt, hogy még az iskolába menet is vele vigasztalódtam. Amint megérkeztem, s padomra rogytam, persze tízszeres erővel rohant meg a fáradtság, amelyről pedig azt hittem, hogy eltűnt. S a fáradtsággal visszatért a vágy is, hogy végre kialudhassam magam. Én ezt a kívánságot vagy ezerszer éreztem, s ez később csakugyan meg is valósult. Ámde soká tartott, amíg gyerekkori kívánságom teljesülését arról ismertem fel, hogy hiúnak bizonyultak azok a remények, amelyeket állással és biztos kenyérrel kapcsolatban tápláltam magamban.

A STEGLITZER STRASSE ÉS GENTHINER STRASSE SARKA

Annak idején minden gyermek életébe belejátszottak a nagynénik, akik már nem hagyták el otthonukat, akik – ha anyukával náluk vendégségben megjelentünk – mindig vártak ránk, mindig ugyanazt az apró fekete főkötőt és

ugyanazt a selyemruhát viselték, mindig ugyanabban a karosszékben üldögéltek, s ugyanabból az erkélyablakból köszöntöttek minket. Tündérekként, akik egész völgyeket belengenek anélkül, hogy oda valaha is leszállnának, ők egész utcarészleteket igazgattak, bár soha nem jelentek meg ott. Ezekhez a lényekhez tartozott Lehmann néni is. Tősgyökeres északnémet neve megszerezte neki a jogot, hogy egy életen át birtokolja az erkélyt, amely alatt a Steglitzer Strasse torkollik be a Genthiner Strasséba. Ez a sarok egyike volt azoknak a helyeknek, amelyeket az utóbbi harminc év átalakulásai alig-alig érintettek. Csak éppenhogy ez idő alatt lehullt a fátyol, amely gyermekkoromban beburkolta. Mert abban az időben az én elképzelésem szerint az utcát nem Steglitzről* nevezték el, hanem ez a név a tengelice (Stieglitz – *A szerk.)* ajándéka volt. És a néni vajon nem úgy gubbasztott-e kalitkájában, mint egy beszélni tudó madár? Valahányszor csak beléptem ebbe a kalitkába, tele volt ennek a kis madárnak a csicsergésével, amely az északnémet Mark valamennyi fészke és tanyája fölött végigszálldosott – ahol egykor az ő pereputtya is élt szétszórva –, és emlékében megörökítette mindkettőnek, a falvaknak és a távoli rokonságnak a nevét, igaz, a kettő gyakran teljesen fedte egymást. A néni tudta, valamennyi Shoenflies, Rawitscher, Landsberg, Lindenheim és Stargard atyafiságát, lakhelyét; úgyszintén jósorsát és balszerencséjét mindezeknek a családoknak, akik valaha mint állat- vagy gabonakereskedők éltek fent a Markban vagy éppen Mecklenburgban. Most azonban fiaik, sőt gyakran talán már unokáik is Berlin régi nyugati negyedében vertek gyökeret, ezekben az utcákban, amelyek hol porosz generálisok nevét viselték, hol pedig

* Berlin–Steglitz a századfordulón Berlin egyik elővárosának a neve volt.

ama kis városokét, amelyekből ők is ideszármaztak. Ha aztán a későbbi években expresszvonatom végigszáguldott ezeken az isten háta mögötti mezővárosokon, a vasúti töltésről ráláthattam a zsellérházakra, az udvarokra, a csűrökre és a házak oromzatára. Ilyenkor mindig azt kérdeztem magamtól: vajon nem éppen itt laknak-e azok az emberek, akiknek árnyékát az anyókák szülei vetették időtlen idők előtt maguk mögé, akikhez még mint kisfiú én is bejáratos voltam. Náluk egy megtört és fátyolos hang mindig leheletfinoman jó napottal köszöntött. De ez a hang sehol sem volt olyan finoman árnyalt és egybehangzó a rám váró csodákkal, mint éppen Lehmann néninél. Alig léptem be ugyanis hozzá, máris intézkedett, hogy tegyenek elém egy nagy üvegkockát, amely egy egész bányát zárt a méhébe: benne apró bányászok, vájárok, aknászok egy óraszerkezet ütemére akkurátusan mozogtak csilléikkel, csákányaikkal, lámpáikkal. Ez a játékszer – ha ugyan szabad annak nevezni – egy olyan korból származott, amely a gazdag polgárcsalád gyermekének lehetővé tette, hogy megismerjen munkahelyeket és munkagépeket. Sok játékom között a kis bánya már csak azért is jelentős volt, mert nemcsupán azokat a kincseket tárta fel, amelyeket a kemény munka belőle a derék emberek számára kicsikart, de bemutatta a föld ereinek azt az ezüstös-fémes csillanását is, amelyben a biedermeier Jean Paullal, Novalisszal, Tieckkel és Wernerrel utat tévesztett. Kettős bejárat őrizte ezt az erkélyes lakást, amint ez illik is az olyan helyekhez, amelyek ilyen értékes kincseket rejtettek magukban. Mindjárt a kapun túl, a folyosón balra volt a lakásba vezető sötétre pácolt ajtó a csengővel. Amikor az ajtó feltárult előttem, szédítő és fullasztóan meredek lépcső vezetett fölfelé – ilyeneket később csak a parasztházakban találtam. A fentről leszűrődő homályos gázláng világában ott magasodott az egyik

öreg szolgáló, akinek kíséretében léptem át a második küszöböt, mely ennek a komor lakásnak az előterébe vezetett. Ez a lakás elképzelhetetlen volt ezek nélkül az öreg szolgálók nélkül. Mivel ezek az anyókák úrnőjük – diszkrét jellegű – leginkább emlékekből álló kincseinek ismerői voltak, gazdájukat nemcsak egy-egy elejtett szavából értették meg, de az sem volt nehéz számukra, hogy úrnőjüket az idegenek előtt is illendően képviseljék. Ez persze senki előtt sem volt könnyebb, mint éppen előttem, akivel legtöbbször sokkal jobban tisztában voltak, mint gazdájuk. Mindezt én azután a tisztelet, sőt a bámulat pillantásaival háláltam meg nekik. Ezek a szolgálók rendesen keményebb felépítésűek, robusztusabbak voltak, mint gazdájuk, éspedig nemcsak testileg. Így bizony előfordult, hogy a szalon ott benn – bányájával és csokoládéjával együtt – számomra nem volt olyan ékesszóló, mint az előszoba, ahol az öreg szolgáló, mihelyt beléptem, mint holmi súlytól szabadított meg télikabátomtól, s mikor távoztam, sapkámat olyan mozdulattal nyomta homlokomba, mintha csak meg akarna áldani.

A NEMISÉG ÉBREDÉSE

Ama utcák egyikében, amelyeket később véget nem érő éjszakai barangolásaim során végigkóboroltam – mihelyt megjött az ideje –, a legfurcsább körülmények között tört rám a nemi ösztön ébredése. A zsidó újév napján történt. Szüleim azon tépelődtek, hogy én hogyan vehetnék részt az istentiszteleten. Valószínűleg az egyik neológ hitközségről volt szó, mert anyám családi hagyományai alapján ezzel rokonszenvezett leginkább, míg apám családja az ortodox szertartásnak hódolt. Őneki kellett engednie. Erre az ünnepre az egyik távoli rokonhoz küldtek, akiért

el kellett mennem. De vagy elvesztettem a címet, vagy a környéken eltévedtem – az idő mindjobban előrehaladt, én pedig mind kilátástalanabbul tébláboltam az utcákon. Az szóba sem jöhetett, hogy egyedül menjek a zsinagógába, hiszen pártfogómnál voltak a belépőjegyek. Balszerencsémben a főszerepet a csaknem idegen emberrel szemben táplált viszolygás játszotta, akire most rá voltam utalva, valamint a vallásos ceremóniák iránt érzett bizalmatlanság is, hiszen ezek bennem úgyis csak zűrzavart ébresztettek. S ekkor, tanácstalanságom csúcspontján egyszerre elöntött a szorongás forró hulláma: „már minden késő, a zsinagógát úgyis elmulasztottam" – s mielőtt ez a szorongás elapadt volna, sőt vele pontosan egyidőben egy másik hullámban a teljes felelőtlenség bizsergett át rajtam: „Lesz, ami lesz, semmi közöm hozzájuk." S e két hullám feltartóztathatatlanul csapott össze az első csodálatos gyönyörérzetben, amikor is az ünnepnap megbecstelenítése összevegyült az utca kerítő kéjével. Ekkor és itt sejtettem meg legelőször azokat a szolgálatokat, amelyekkel az utca a felserkent vágyakat kielégíti.

EGY HALÁLHÍR

A *déjà vu*-t már számtalanszor leírták. Vajon szerencsés-e ez a kifejezés? Nem lenne-e helyesebb inkább eseményekről beszélni, amelyek úgy érintenek, mint a visszhang, amikor az ekhót felverő szózat egykor régen, a múltban elfolyt élet homályában csendült fel. Egyébként igazolja ezt az is, hogy a sokk, amellyel egy szempillantás már átéltként hatol be tudatunkba, legtöbbször mint hang jut el hozzánk. Lehet ez egy szó, lehet valamely suhogás, kopogás, amelynek megadatott az a hatalom, hogy készületlenül szólítson vissza a múlt hűvös kriptájába, amely-

nek boltívéről a jelen csak ekhóként tetszik visszacsengeni. Érdekes, hogy mindeddig nem kutatták fel az ilyen révületnek, az ilyen sokknak a tükörképét, amikor egy szótól meghökkenünk, mint a szobánkban felejtett mufftól. Amint az ilyen karmantyúról egy itt járt idegen nőre következtetünk, éppúgy vannak szavak vagy szünetek, amelyekből arra a láthatatlan idegenre következtethetünk, aki e szavakat nálunk felejtette: a jövőre. Ötéves lehettem. Egy este – már az ágyban feküdtem – megjelent szobámban az apám. Valószínűleg csak jó éjszakát akart kívánni. Úgy gondolom, félig-meddig akarata ellen cselekedett, amikor unokabátyja halálhírét közölte. Idősebb emberről volt szó, akihez nem fűzött semmi. Apám a hírt mégis teljes részletességgel mesélte el. Kérdésemre aprólékosan ecsetelte, hogy mi is az a szívszélhűdés. Bőbeszédűvé vált. Előadásából nem sokat fogtam fel. Mégis ezen az estén szobámat és ágyamat jól emlékezetembe véstem, amint meg szoktunk jegyezni helyeket, amelyekről feltételezzük, hogy onnan majd egy napon el kell hoznunk valami ottfelejtett dolgunkat. Én csak sok esztendő múlva tudtam meg, hogy mit is. Apám ebben a szobában elhallgatta a hír egy részét. Unokabátyja ugyanis szifiliszben halt meg.

VÁSÁRCSARNOK A MAGDEBURGER PLATZON

Már elöljáróban le kell szögeznem: ne gondoljuk, hogy vásárcsarnoknak nevezték. Ez a szóösszetétel a beszéd megszokott folyamatában annyira megkopott, hogy nem tartotta meg eredeti értelmét, és így koptak el mászkálásaim során a vásárcsarnokban szerzett képek, úgyhogy végül egyik sem kapcsolódott a bevásárlás vagy az eladás

eredeti fogalmához. Ha az előteret a hatalmas, erős rugókon járó ajtókkal magam mögött hagytam, első pillantásom a kövezetre esett, amely a halastartály vagy a felmosó vizétől síkos volt. Itt könnyen elcsúszhatott az ember a sárgarépákon vagy salátaleveleken. Rácsokkal elkerített rekeszeikben – mindegyiknek megvolt a maga kifüggesztett száma – nehézkesen mozgó asszonyságok trónoltak, a megvásárolható Ceres istenasszony papnői, a különféle mezei és erdei gyümölcsök, ehető madarak, halak és emlősök kofái, kerítőnők, megközelíthetetlen, kötött gyapjúholmikba burkolt kolosszusok, akik standjaikon hol hatalmas gombjaik egy-egy villanásával, hol kötényükre mért csapással, hol keblüket dagasztó sóhajokkal érintkeztek egymással. Vajon szoknyáik alatt pezsgő, duzzadó, dagadó testük, vajon nem ez volt-e maga az igazi termőtalaj? Vajon nem maga a vásár valamilyen istene dobta-e ölükbe az árukat: bogyókat, kagylós rákokat, gombákat, hús- és káposztahegyeket, miközben láthatatlanul közösült velük? Ők pedig átadták magukat neki, miközben a hordóknak támaszkodva vagy a mérleg petyhüdt láncát térdük között lustán lógatva, hallgatagon mustrálták a háziasszonyok sorait, akik megrakodva táskákkal és hálókkal, igyekeztek porontyaikat átkormányozni a síkos, bűzös utcákon. Amikor aztán alkonyodott, és mindenki kifáradt, a világ mélyebbre süllyedt, mint a kimerült úszó. Végül is elindultak a néma vevők, s halakként meredtek a tüskés szirtekre, amelyeken a lebegő najádok elemükben érezték magukat.

BÚVÓHELYEK

Lakásunkban már minden búvóhelyet jól ismertem, s úgy kerestem fel őket, mint az otthont, ahol az ember biztos lehet, hogy mindent úgy talál majd, ahogyan elhagyta. Szívem kalapált, lélegzetemet visszafojtottam. Itt körül voltam zárva az anyagi világgal. Ez a világ számomra roppant kézenfekvő lett, kimondhatatlanul közel került hozzám. Így válik tapinthatóvá az akasztott ember számára, hogy mit is jelent a kötél és a faanyag. A gyermek, aki az ajtófüggöny mögött lapul, valahogy maga is lebegővé, áttetszővé, kísértetiessé válik, s az ebédlőasztal is, amely alá odakuporodik, a gyermeket a templom faszobrává merevíti, s a faragott asztallábak képezik a négy oszlopot. És az ajtó mögött maga is ajtóvá lényegül, az ajtót úgy viseli magán, mint valami álarcot, s varázslóként mindenkit megigéz, aki gyanútlanul belép. Semmi áron nem tűri, hogy megtalálják. Ha grimaszokat vág, azzal rémítgetik, hogy üssön csak az óra, majd úgy marad az arca. Én búvóhelyemen tudtam meg, hogy ebben mi az igazság. Aki megtalált, az asztal alatt bálvánnyá béníthatott, kísértetként beleszőhetett mindörökre a függönybe, egy életre száműzhetett a nehéz ajtóba. Éppen ezért, amikor a hunyó megtalált, harsány kiáltással engedtem szabadjára a démont, amely így elvarázsolt – sőt, ezt a pillanatot meg sem vártam, hanem a felszabadulás harsány rivalgásával magam előztem meg. Éppen ezért sohasem lankadtam el a démonnal vívott küzdelemben. Lakásunk maga volt az álarcok raktára. De évente egyszer rejtélyes helyeken, a lakás üres szemgödreiben, bénult szájában ajándékok hevertek, s ilyenkor bűvös tudásom tudománnyá nemesedett. A komor lakás varázslójaként ilyenkor feloldottam a szobákat a bűbáj alól, és húsvéti tojásokat kerestem.

A VIDRA

Az Állatkert lakói tanítottak meg arra, hogy miként lehet az egyénről, természetét és lényegét illetően, képet alkotni az otthona, városnegyede ismeretében. Kezdve a struccoktól, amelyek a szfinxek és a piramisok előtt álltak sorfalat, egészen a vízilóig, amely varázslóként lakott pagodájában, s úgy látszott, hogy testileg eggyé válik az általa kiszolgált démonnal, alig volt állat, amelynek hajléka nem vonzott volna vagy nem szorongtam volna tőle. Volt közöttük néhány olyan, amelyiket hajlékának fekvése folytán már rendkívülinek tartottam – ezek legtöbbször az Állatkert külvárosát lakták, azoknak a területeknek voltak a lakói, amelyekkel az Állatkert a kávémérésekhez vagy a kiállítási épületekhez csatlakozott. Az ilyen helyek lakói közül azonban a vidra volt a legfigyelemre méltóbb. A három főkapu közül a Lichtensteinbrücke melletti bejárat volt hozzá legközelebb. Ezt a kaput használták a legkevésbé, mert az Állatkert kihaltabb tájaira nyílt. A fasor, amely itt a látogatót várta, kandeláberjeinek fehér üveggolyóival Eilsen vagy Pyrmont fürdő valamelyik elhagyatott sétányára emlékeztetett, és jóval azelőtt, hogy ezek a fürdők oly kihalttá váltak, hogy a római termáknál is antikabbnak hatnak, az Állatkertnek ez a zuga már magán viselte jövőjének vonásait. Valóságos jövőbelátó zug volt ez. Mert miként vannak növények, amelyekről azt mesélik, hogy a jövendőt feltáró erejük van, úgy egyes helyek is rendelkeznek hasonló adottsággal. Ezek többnyire elhagyatott szegletek, sudár fák, amelyek nekitámaszkodnak egy falnak, vagy zsákutcák, előkertek, ahol sohasem tartózkodik senki. Az ilyen helyeken úgy tűnik, mintha mindaz, ami még előttünk van, voltaképpen már a múlté lenne. Az Állatkertnek ebben a részében tehát – ha éppen ide tévedtünk –

mindig megengedték, hogy átkukucskáljak a kút kávája felett, amely úgy pávàskodott itt, mintha egy fürdőhely kellős közepén ágaskodna. Ez volt a vidra tömlöce. Valóban tömlöc volt ez a javából, mert erős vasrudak rácsozták el a medence korlátját, amelyben az állat tartózkodott. A háttérben apró szikla- és barlangépület szegélyezte az ovális medencét. Ezt bizonyára a vidrának szánták, de nekem sohasem sikerült ott meglátnom. Így aztán gyakran elidőztem itt, végtelen várakozással, ez előtt a kifürkészhetetlen és sötét mélység előtt, hogy megpillantsam a vidrát. Ha türelmemet végül is siker koronázta, ez mindig csak egy gondolatnyi ideig tartott, mert a ciszterna csillogó lakója egy szempillantás alatt újra eltűnt nyirkos éjszakájában. Persze, a hely, ahol a vidrát tartották, valójában nem ciszterna volt. Mégis, ha víztükrébe pillantottam, mindig úgy tűnt, mintha eső zuhogna a város minden csatornanyílásába, s a víz mind ebbe a medencébe torkollna bele, így táplálva állatát. Mert a lény, amely itt lakozott, elkényeztetett jószág volt, az ő számára az üres, nyirkos barlang inkább szentély volt, mint menedékhely. Ő volt minden esővizek szent állatja. Annak eldöntésére azonban, hogy az esővíz pocsolyáiban és tócsáiban jött-e létre vagy ezek lefolyásaiból és csatornáiból csak táplálkozik-e, sohasem mertem volna vállalkozni. Az állat mindig rendkívül elfoglaltnak látszott, mintha csak ott lenn, a mélységben nélkülözhetetlen lenne. Én azonban teljes naphosszakat szívesen támasztottam volna homlokomat rácsához, és nem teltem volna be szemlélésével. És ez is bizonyítja, hogy rejtélyes rokonságban volt az esővel. Mert Isten szép napja számomra sohasem volt drágább, sohasem hosszabb, mint amikor az eső időmet finom vagy durva agyaraival lassan felszabdalta percekre és órákra. A nap olyan engedelmesen hajtotta oda fejét e szürke fésű elé, mint egy

kislány. És én ilyenkor tehetetlenül bámultam bele az esőbe. Vártam. Nem arra, hogy elálljon. Inkább arra, hogy mind bővebben és bujábban zuhogjon alá. Hallgattam, amint az ablaktáblán dobol, amint kiárad az ereszcsatornákon, és bugyborékolva végigzúdul a lefolyókon. Én a csodálatos esőben teljesen védettnek éreztem magam. És az eső a jövőmről suttogott, amint altatódalt dúdolnak a bölcső felett. Mennyire megértettem, hogy az esőtől nőni lehet. Ezekben az órákban a homályos ablaktábla mögött valahogyan úgy éreztem, mintha a vidránál lennék. De ezt azért mindig csak akkor vettem észre, amikor legközelebb megint börtöne előtt álltam. Ilyenkor megint csak soká kellett várnom, míg a fényes fekete test előbukkant, hogy sürgős ügyei miatt megint azonnal alámerüljön.

A REHLENANYÓKA

Régi gyermekmesében fordul elő a Rehlenanyóka. Mivel azonban nekem az „anyóka" szó nem mondott semmit, ez az alak számomra kísértetté alakult át: Rehlenanyókává.* Ez a félreértés átalakította világomat. De jó értelemben; megmutatta a világ sűrűjébe vezető utat, s itt minden ösztönzés csak előnyömre szolgált.

A véletlen úgy hozta magával, hogy egyszer rézmetszetekről esett szó jelenlétemben. A következő napon a szék alól kidugtam a fejem: ez volt az én „részmetszetem".**

* A magyarban visszaadhatatlan szójáték: Muhme Rehlen – Mummerehlen. A fordító megkísérelte felidézni a szójáték hangulatát.

** A magyarban visszaadhatatlan szójáték: Kupferstich (rézmetszet) – Kopfverstich. A fordító megkísérelte más magyar szójátékkal a hangulatot visszaadni: rézmetszet – részmetszet.

Ha magamat is, a szót is kiforgattam, csak azt tettem, amit tennem kellett, hogy az életben megvessem a lábam. Idejében megtanultam, hogy szavak álarca mögé rejtőzzem, szavak mögé, amelyek tulajdonképpen felhők voltak. Az az adomány ugyanis, hogy hasonlóságokat ismerjünk fel, nem más, mint ama ősi kényszer halvány maradványa, hogy magunk is hasonuljunk hozzájuk, s ennek megfelelően viselkedjünk. Rám ezt a kényszert a szavak gyakorolták. De nem olyan szavak, amelyek engem a pallérozottság mintaképeihez tettek volna hasonlóvá, hanem inkább külső tárgyakhoz, lakásokhoz, bútorokhoz, ruhákhoz.

Sohasem azonban a magam képmásához. Éppen azért lettem olyan tanácstalan, ha azt követelték, hogy saját magamhoz váljak hasonlóvá. Ez történt a fotográfusnál. Bárhova is tekintettem itt, azt láttam, hogy vászonfalak, vánkosok, zsámolyok vesznek körül, amelyek képem után sóvárognak, mint Hádész árnyai az áldozati állatok vére után. Végül is az Alpesek durván mázolt díszletén kerültem áldozatra, és jobb kezem, amelynek egy hetyke zergetollas kalapot kellett megemelnie, a kifeszített kulissza felhőire és jég borította csúcsaira vetette árnyékát. De még az Alpesek kis hegyilakója ajka körül bujkáló megkínzott mosoly sem olyan bánatos, mint az a pillantás, amely a szobapálma homályában meghúzódó gyermekarcból fúrja magát a szívembe. A kép egy műteremben készült, ahol a zsámolyok és a fényképezőgép-lábak, a gobelinek és a festőállványok egyaránt emlékeztetnek budoárra és kínzókamrára. Hajadonfővel állok; bal kezemben hatalmas sombrero, amelyet betanult kecsességgel himbálok a föld felé. Jobb kezemben bot mered, ennek leeresztett gombja az előtérbe nyúl, másik vége azonban strucctoll-nyalábban vész el, amely egy kerti asztalról omlik alá. Egészen oldalt, az ajtófüggöny mellett anyám

áll mereven, derékban szoros ruhában. Mint egy divatrajz, úgy bámul bársonyruhámra, amelyet ugyancsak telehánytak sujtással, s valóban úgy is festett, mintha divatlapból vágták volna ki. Én azonban kivetkőztem mivoltomból, mert mindenhez hasonlóvá váltam, ami körülvett, és úgy húzódtam meg a képen, mint egy puhatestű állat bújik meg burkában, a XIX. században, amely olyan tartalmatlanul hever előttem, mint egy üres kagyló. Fülemhez emelem.

Mit hallok? Nem tábori ágyúk dörgését, sem Offenbach báli zenéjét, sem gyári szirénák üvöltését, mégcsak nem is azt az ordítást, amely déltájt végigharsan a tőzsde termein, nem a lovak dobogását hallom a kövezeten, sem pedig az őrségváltás indulóinak zenéjét. Nem, amit hallok, az az antracit száraz zörgése, amint bádogtartályából belehullik egy vaskályhába, a halk neszt hallom, amellyel a gázharisnya lángja fellobban, s hallom a lámpabura csörgését a rézkarikán, amint az utcán hintó robog át. Hallok más zörejeket is, így hallom a kulcscsomó csörgését, a két ajtócsengőt az első és a hátsó lépcsőn; végül itt van egy kis gyermekversike is: „Mese-mese móka, a Rehlenanyóka."

A versike, íme, eltorzult, de felöleli a gyermekvilág egész félresikerült szemléletét. A jó Rehlenanyóka, aki valamikor a vers fészkében üldögélt, már akkor nyomtalanul eltűnt onnan, amikor először mondták fel nekem. De ennél is nehezebb volt felkutatni az én Rehlenanyókámat. Volt idő, amikor a majomban véltem őt felfedezni, amely a tányér fekenére festve a dara- vagy szágópárában bujkált. És én kanalaztam a levest, csakhogy tisztázzam képét. Hátha a Mummelsee-ben volt otthonos a Rehlenanyóka, és a tó lomha vizei ilyenkor úgy lengték körül őt, mint egy szürke pelerin. Hogy mit meséltek róla nekem vagy mit is akartak róla elmesélni, máig sem tu-

dom. Ő volt a némaság, a lazaság, a felengedettség, amely – akárcsak a hófúvás az apró jégkristályokban – a dolgok lényegében sűrűsödött össze. Gyakorta összezavarodtam. Ez történt festés közben is. A színek, amelyeket ilyenkor kikevertem, voltaképpen saját magamat tüntették el. Még mielőtt rajzomat kifesthettem volna velük, engem magamat is álarc mögé rejtettek. Amikor színeim palettámon nyirkosan egymásbafolytak, oly óvatosan vettem fel őket ecsetemre, mintha csak szétfolyó felhők volnának.

Mindabból azonban, amit itt elmesélek, számomra a kínai porcelán volt a legkedvesebb. Tarka ragya borította ezeket a kínai vázákat, tálakat, dobozokat, tányérokat, amelyek persze minden bizonnyal csak olcsó exportáruk voltak. Engem mégis úgy magukhoz láncoltak, mintha már akkor is ismertem volna a históriát, amely annyi év múlva újra csak visszakanyarított a Rehlenanyókához. Kínából került hozzánk ez a történet, és egy öreg festőről szól, aki bemutatta barátainak legújabb képét. A kép egy parkot ábrázolt víz mellett, majd ligeten át vezető keskeny utat, amely egy apró ajtótól indul ki, ez pedig a háttérben egy házikó bejárata volt. Amint a barátok későbbi keresni kezdték az öreg festőt, az eltűnt, de íme, rajta volt a képen. A keskeny úton az ajtóhoz ballagott, ott csendesen megállt, megfordult, mosolygott, majd eltűnt az ajtónyílásban. Így simultam bele én is képembe minden festékes tálacskámmal és ecsetemmel együtt. Hasonultam a porcelánhoz, amelybe színfelhő közepette bevonultam.

TÁRSASÁG

Anyámnak volt egy ovális alakú ékszere. Ez az ékszer olyan nagy volt, hogy nem is tudta melltűként viselni, így aztán, valahányszor felvette, mindig az övén hordta. Egyébként csak akkor tette fel, ha tásaságba ment, otthon akkor viselte, ha hozzánk jöttek vendégek. Az ékszer közepén nagy, csillogó sárga kő hivalkodott, ezt egy csomó közepes nagyságú kő vette körül, amelyek a szivárvány minden színében pompáztak: zöldek, kékek, sárgák, rózsaszínűek, bíborak voltak. Ezt az ékszert – valahányszor csak megpillantottam – mindig elragadtatással szemléltem. Mert az ezer apró lángból, mely széleiből szerte lövellt, tánczene szólt, de csak számomra hallhatóan. Az a jelentős pillanat, amikor anyám elővette tokjából, az a pillanat bocsátotta szabadjára az ékszer kettős hatalmát: az egyik számomra a társaság volt, amelynek középpontjában valójában ő volt anyám övszalagján; de jelentette a talizmánt is, amely anyámat megoltalmazta minden rá leselkedő gonosztól. Az ékszer oltalmában én is védettnek éreztem magam. Csak azt nem tudtam megakadályozni, hogy még az ilyen estéken is le kelljen feküdnöm. Kétszeresen felbőszített a dolog, ha hozzánk jöttek vendégek. Ám a társaság keresztülhatolt küszöbömön, és én állandó kapcsolatban voltam vele, mihelyt felhangzott az első csengetés. A csengő, berregésével egy időre szinte megszakítás nélkül hatalmába kerítette a folyosót. Az sem tette hangját kevésbé ijesztővé, hogy most rövidebben, kiszámítottabban csörrent, mint más napokon. Engem még az sem tévesztett meg, hogy csengőnk ilyen esetekben olyan igénnyel lépett fel, amely jóval meghaladta mindennapos érvényesülését. Ezt az is igazolta, hogy az ajtó most azonnal és zajtalanul kinyílt. Nem sokkal ezután következett az az idő, amikor – úgy

tűnt – a társaság, mely csak most alakult meg, máris szétesőben volt. Persze, valójában csak a távolabbi helyiségekbe vonult vissza, hogy ott a járkálás és a beszélgetés bugyborékolásában úgy tűnjék el, mint a szörnyeteg, amely – noha a hullámverés csak az imént sodorta ki – máris menedéket keres a part lucskos iszapjában. És mivel az őt kivető mélység saját osztályom volt, ezzel először az ilyen estéken kötöttem ismeretséget. Bizony, rokonszenvesnek ez nem tűnt az én számomra. Arról, ami most megtöltötte szobáinkat, úgy éreztem, hogy valami megfoghatatlan, síkos, és mindig kész arra, hogy megfojtsa azt, akit az imént éppen körülnyaldosott; vak volt ez az osztály korával és a színhellyel szemben, vak tápláłékszerzés közben, vak cselekedeteiben. Apám tükörsima frakkinge ezen az estén nekem valamiféle páncélnak tűnt, és pillantásában, amellyel egy órával ezelőtt a még üres székeket végigsimogatta, most már a felvértezett ember tekintetét fedeztem fel. Eközben valami susogás hatolt be hozzám; a láthatatlan felkerekedett, s most arra törekedett, hogy minden zugban a saját hangját hallja vissza. Ez a láthatatlan úgy figyelt fel a saját tompa surrogására, mint ahogy belehallgatunk egy kagylóba, saját magával úgy csevegett, mint szélben a lomb, úgy ropogott, mint a hasábfa a kandallóban, végül aztán hangtalanul önmagába omlott össze. Ilyenkor érkezett el a pillanat, amikor megbántam, hogy rövid néhány órával ezelőtt a kiszámíthatatlan útját én is egyengettem. Ez egy mozdulattal történt, minek következtében az ebédlőasztal kettévált, és két forgóvason mozgó lap a félasztalok közötti távolságot úgy hidalta át, hogy harminc személy is elhelyezkedhetett a hatalmas asztallap mellett. Ezután még a terítésnél is segíthettem. Ez nemcsak abból állt, hogy olyan eszközök mentek át kezemen, amelyekkel megtisztelve éreztem magam – homárvillák vagy osztri-

gakések –, hanem még a hétköznapok megszokott edényei is ünnepélyes játékossággal jelentek meg. Így a poharak hasas borosbillikomok, alacsony, finoman metszett portói kelyhek vagy kecses pezsgősserlegek alakjában, a sótartók ezüst hordókként, az üvegek dugói súlyos fémgnómok vagy állatok formájában. Befejezésül minden egyes teríték számos poharai közül az egyikre rátehettem egy névkártyát. Ez a vendég számára megjelölte a helyét. Ezzel a kartonlappal koronáztam meg művemet, és amikor végül magam is álmélkodva körüljártam a nagy asztalt – már csak a székek hiányoztak mellőle –, lelkem mélyéig hatolt a békének az a szerény hírnöke, amely az ebédlő minden tányérjáról felém intett. A makulátlan porcelánkészletet apró búzavirágmintákkal hintették tele: a béke szimbóluma volt ez. Ennek édességét csak az a pillantás tudta felmérni, amely oly jól ismerte azokat a háborús jeleket is, amelyek minden más napon szemem előtt voltak. A kék hagymamintára gondolok. A torzsalkodások folyamán – mert a döntő ütközeteket ugyanezen asztal körül vívták meg, amely most oly csillogva kínálkozott – hányszor fordultam könyörgő tekintettel ehhez a mintához támogatásért. Számtalanszor követtem szememmel ágas-bogas díszítéseit, virágait, cirádáit, odaadóbban, mint a legszebb képet. Soha senki barátságáért nem kunyeráltak alázatosabban, mint én a sötétkék hagymaminta hajlandóságáért. Oly szívesen tettem volna szövetségesemmé ezt a mintát abban az egyenlőtlen küzdelemben, amely az ebédet számomra gyakran megkeserítette. Ez azonban sohasem sikerült. A minta éppoly megvásárolható volt, mint a kínai generálisok, hisz onnan származott. Az ünneplés, amellyel anyám elhalmozta, a díszszemlék, amelyekhez anya az egész sereget összehívta, a gyászos sirámok, amelyek a csapat egyes tagjának elestét a konyhából kísérték, eleve kudarcra ítélték közele-

désemet. Hidegen és talpnyaló módon állta pillantásomat a hagymaminta, és legkisebb levelétől sem vált volna meg, hogy engem fedezzen. Az ebédlőasztal ünnepélyes csillogása most megszabadított ettől a fatális mintától, és ez már egymagában is elegendő lehetett volna elragadtatásomhoz. Mégis, minél inkább közeledett az este, annál jobban elhomályosodott az a ragyogó és boldogító valami, amit ez az este déltájt még ígért nekem. És anyám, bár nem sietett sehova, mégiscsak percekre lépett be hozzám jó éjszakát kívánni. Ilyenkor kétszeresen éreztem, hogy az időnek milyen értékes ajándékát ejtette dunyhámra: azt a tudatot, hogy ez a mai nap az ő számára még hosszú órákat tartogat. Én ezt a tudatot megvigasztalódva vittem magammal szendergésembe, akárcsak egykor a mackómat. Ezek azok az órák voltak, amelyeket anyám mintegy véletlenül, anélkül, hogy ő maga is észrevette volna, dunyhám redőibe ejtett, amikor megigazította rajtam, és ezek az órák még az olyan estéken is megvigasztaltak, amikor neki el kellett mennie otthonról, megcirógatva kendője fekete csipkéivel, amelylyel fejét ilyenkor beburkolta. Én imádtam ezt a kendőt, éppen ezért nem szívesen engedtem el anyámat magamtól: minden röpke pillanat, amelyet e fejkendő árnyékában és a sárga kő közelségében tölthettem, sokkal boldogabbá tett, mint a durranó cukorkák, amelyekre másnap reggel biztosan számíthattam. Ha azután ilyenkor kintről apám szólította, az induláskor már csak büszkeség töltött el, hogy ilyen ragyogó szépnek bocsáthatom el őt a társaságba. És anélkül, hogy már akkor ismertem volna, röviddel elalvás előtt átéreztem ágyamban egy kis találó versike igazságát: „Minél később érkeznek, annál szebbek az éjszakai vendégek."

A BETŰDOBOZ

Amit elfelejtettünk, azt sohasem tudjuk maradéktalanul újra felidézni. De ez talán jó is. Az újrabirtoklás sokkja oly romboló lenne, hogy abban a pillanatban megszűnnénk megérteni vágyainkat. Így azonban megértjük őket, éspedig annál jobban, minél mélyebb gyökeret vernek bennünk elfelejtett élményeink. Amíg az éppen még nyelvünkön lebegő, de már kallódó szó démoszthenészi ékesszólásra buzdíthat, addig az elfelejtett dolgok nehézkessé teszik egész eddigi életünket. Ami az elfeledett élményeket ilyen súlyossá teszi és lehúzza, az talán nem más, mint elkallódott szokásaink maradványa, amelyekhez már nem találjuk vissza az utat. Talán azok a dolgok maradnak meg bennünk, amelyek feledés közben összekeverednek szétesö titkaink porszemecskéivel. Bárhogy legyen is, mindenki számára vannak dolgok, amelyek benne tartósabb szokásokat fejlesztenek ki, mint minden egyéb. E szokásokon alakulnak ki képességeink, amelyek meghatározzák földi létünket. Ami engem illet, az én képességeim írásban és olvasásban jelentkeznek, így mindabból, amivel gyermekéveimben találkoztam, semmi sem kelt bennem forróbb vágyat, mint a betűdobozom. Benne apró táblákon ott találtam az írott betűket, amelyek fiatalosabbak és leányosabbak voltak, mint a nyomtatottak. Karcsún hevertek ferde nyoszolyájukban, mindegyik önmagában is tökéletesen, sorrendjüket megkötötte rendük szabálya, a szó, amelyhez a nyomdai sablón hozzákötötte őket. Mindig ámulattal töltött el, hogy miképpen létezhet ennyi igénytelenség egyesítve ennyi nagyszerűséggel. Ez valóban csak a kegyelmi állapot lehet. És jobb kezem, amely engedelmesen foglalatoskodott velük, nem részesült ebben a kegyelmi állapotban. Kívül kellett maradnia, mint a portásnak, aki bebo-

csátja a kiválasztottakat. A sóvárgás, amelyet foglalatoskodásom keltett bennem, bizonyítja, hogy mennyire egybeforrott betűdobozom gyermekkorommal. Amit most keresek benne, az ő maga: az egész gyermekvilág. Ez a gyermekkor volt benne abban a fogásban, amellyel kezem a betűket becsúsztatta a rendezőlécbe, ahol azután sorokká fűződtek. Ezt a fogást a kéz még meg tudja álmodni, de többé soha nem ébredhet fel úgy, hogy meg is tudja ismételni. Így álmodhatunk arról, hogyan is tanultunk meg járni. Ez azonban már nem segít rajtunk. Járni most már tudunk, járni tanulni azonban soha többé nem fogunk.

LOGGIÁK

Akárcsak az anya, aki újszülött gyermekének keblét kínálja anélkül, hogy felébresztené, úgy bánik életünk is gyermekkorunk még gyöngéd emlékeivel. Az én emlékezetemet semmi sem edzette jobban, mint egy pillantás az udvarokba, amelyek sötét loggiái közül az egyik, amelyet nyaranként ponyva árnyalt, számomra a bölcsőt jelentette, ahová a város elhelyezte új polgárát. A felsőbb emeletek loggiáit vállukon hurcoló kariatidák bizonyára otthagyták egy pillanatra helyüket, hogy egy dalocskát énekeljenek ennél a bölcsőnél. Ebben a dalban ugyan jóformán egy hang sem volt mindabból, ami később rám várt, benne lebegett azonban valami kinyilatkozás, aminek révén ezeknek az udvaroknak a légköre mindig bénítólag hatott rám. Azt hiszem, hogy ennek a levegőnek az aromáját ezenkívül csak Capri szőlőhegyén találtam meg, ahol szerelmesemet karomba zártam, és ez az a levegő, amelyben úgy emelkednek ki a gondolkozásomat

uraló képek és allegóriák, mint a kariatidák fent a loggiák magasságában, Berlin nyugati részének udvarai fölött.

Loggiánkon a városi vasút és a szőnyegporolás üteme ringatott álomba, és ez a szendergés volt a bölcső, amelyben álmaim születtek. Először az alaktalan álmok jelentkeztek, amelyeket talán a víz zubogása vagy a tej illata váltott ki belőlem, aztán következtek a hosszan szőttek, az utazási és az esőálmok, végül pedig az élénkek: a legközelebbi golyózásról az Állatkertben, a vasárnapi kirándulásról. A tavasz a szürke tűzfal előtt bontotta ki az első rügyeket, és ha a későbbi hónapok folyamán egy poros lombkorona a házak falát naponta ezerszer is végigsúrolta, az ágak susogása olyan tanokba avatott be, amelyek nekem akkor még túl magasak voltak. Mert számomra az udvarban minden jeladássá vált. Mennyi ígéret húzódott meg a felhúzott zöld redőnyök zörgésében, és bölcsen mennyi hióbhírt nem vettem tudomásul a rolók dübörgésében, amikor este mennydörögve alázúdultak.

Leginkább azonban az udvarnak az a foltja tudott lenyűgözni, ahol a fa állt. Ezt a helyet nem kövezték ki, s széles vasgyűrűt mélyesztettek a talajba. A gyűrűt pálcák keresztezték oly módon, hogy rácsot alkottak a csupasz anyaföld felett. Nekem akkor úgy tűnt, hogy nem hiába foglalták keretbe; sokszor eltöprengtem: ugyan mi mehet végbe a fekete humuszban, amiből a fatörzs kinőtt. Vizsgálódásaimat később kiterjesztettem a bérkocsiállomásokra is. A fák ott ugyanígy nőttek ki a talajból, csakhogy itt még körül is kerítették őket, és a kocsisok a kerítésre akasztották köpenyüket, miközben lovuk számára teleengedték a járdába mélyesztett kis csatornát vízzel, amely ilyenkor magával sodorta a széna- és zabmaradékokat. Számomra az udvar távolfekvő tartományai voltak ezek a fiakerállomások, amelyeknek nyugal-

mát csak ritkán zavarta meg a kocsik érkezése vagy indulása.

Sok mindent ki lehetett olvasni udvarunk loggiáiból: így az embereknek azt a vágyát, hogy átadják magukat az estéli semmittevésnek, azt a reményt, hogy a családi életet áthelyezzék a szabadba, azt a törekvésüket, hogy a vasárnapot maradéktalanul kiélvezzék. De végső fokon mindez persze hiábavaló volt. A loggiáknak – ezeknek az egymás fölött terpeszkedő négyszögletű rekeszeknek – az állapota semmi másra nem tanított meg, mint arra, hogy az egyik nap mennyi fárasztó bajt hagy örökül a következőkre. Ruhaszárító kötelek futottak az egyik faltól a másikig; a pálma a szokottnál is hontalanabbnak látszott, hiszen már régen nem a fekete földrészt, hanem a mögöttes szalónt vallotta hazájának. Így kívánta ezt a hely törvénye, amely körül egykor lakóinak álmai játszódtak. De a művészet – mielőtt visszahullt a feledésbe – néha megkísérelte, hogy a helyet megszépítse. Hol egy függő virágtartót, hol egy bronzfigurát, hol pedig egy kínai vázát lopott be a loggiák birodalmába. És ha ezek az ócskaságok ritkán váltak is a hely díszére, mégis ezeken a loggiákon maga az idő múlása is valami régies jelleget vett fel. A falakon széles csíkban oly sok helyen végigfutó pompeji vörös megfelelő háttér volt az órák számára, amelyek ebben a magányban összesűrűsödtek. Maga az idő is megvénült ezekben a mély árnyékú rekeszekben, amelyek az udvarokra nyíltak. És éppen azért volt a délelőtt már olyan régen délelőtt, amikor loggiánkban találkoztam vele, mert itt sokkal inkább önmaga képét hordta, mint bárhol másutt. Ugyanez áll a többi napszakra is. Sohasem tudtam *én* őket megvárni; mindig *ők* vártak itt énrám. Már régen ott voltak, szinte már unottá váltak, mire végre rájuk találtam.

Később a vasúti töltésről újra felfedeztem ezeket az

udvarokat. És ha azután a fülledt nyári délutánokon a vasúti fülkéből lenéztem rájuk, úgy tűnt, mintha a nyarat magukba zárva a tájtól elszakították volna őket. És a muskátlik, amelyeknek vörös virágai kikandikáltak a ládákból, kevésbé illettek ezekbe az udvarokba, mint a vörös matracok, amelyeket délelőttönként kiakasztottak szellőzni a korlátokra. A forró nappalokat követő esték gyakran ott találtak bennünket – engem és pajtásaimat – a loggia asztalánál. Ülő alkalmatosságul vas kerti bútorok szolgáltak, amelyek, emlékezetem szerint, nádfonatúak voltak. És reklámcéduláinkra rávilágított a gázláng a vörösen vagy zölden csíkozott burából, amelyben ott zümmögött a gázharisnya: íme, kis olvasókör volt ez, s Romeó utolsó panaszos sóhaja végigsuhant udvarunkon, keresvén a visszhangot, amely már várt rá Júlia kriptájában.

Gyermekkorom óta a loggiák kevésbé változtak meg, mint a többi lakóhelyiség. Ám nemcsak ezért állnak szívemhez oly közel. Sokkal inkább a vigasz miatt, amelyet lakhatatlanságuk jelent az olyan ember számára, akinek magának már sehol sincs lakása. A berlini ember lakásának ezek a loggiák alkotják a határát. Berlin – a városisten maga – e loggiákon született, s ezek oly állandó jelleggel maradnak fenn, hogy mellette semmi múlékony dolog nem állhatta meg a helyét. Berlin városisten oltalmában e loggiákon az idő és a hely önmagára és egymásra talál. A gyermek azonban, aki egykor szövetséges társuk volt, az idő és hely egybefonódó társaságában úgy érzi már magát loggiáján, mint egy réges-régen számára előkészített mauzóleumban.

A HOLD

A Holdról aláömlő fény nem nappali életünk színhelyének szól. A bizonytalan messzeség, amelyre fényét veti, mintha csak egy ellen-földgömb vagy mellékbolygó tája lenne. Földünk ilyenkor már nem az az égitest, amelyet a Hold bolygóként követ, hanem ő maga lényegült át a Hold mellékbolygójává. A Föld széles keble, amelynek lélegzete az idő volt, már nem moccan, a teremtés végre befejeződött, és a Föld ismét magára boríthatja az özvegyi fátyolt, amelyet a nappal kitépett a kezéből. Ezt a zsalubordákon átszűrődő sápadt holdfény adta tudtomra. Alvásom nyugtalanná vált; pihenésemet érkezésével is, távozásával is kettévágta a Hold. Ha felébredtem és ott állt szobámban, ki voltam lakoltatva, mert úgy tűnt, hogy kuckóm rajta kívül senkit sem hajlandó befogadni.

Az első, amire pillantásom ilyenkor rávetődött, mosdóasztalom két krémszínű tála volt. Napközben eszembe sem jutott volna, hogy észrevegyem őket. Holdfényben azonban a mosdótálak felső részén végigfutó kék csík egyenesen felbosszantott. Csalókán szőtt szalagnak látszott, amely átfonódott egy hurkon. És valóban, a mosdótálak széle fodros volt, mint egy bodorított gallér. A két tál között hasas kancsók álltak ugyanabból a porcelánból, ugyanazokkal a mintákkal. Ha kiszálltam ágyamból, megcsörrentek, és ez a zaj tovaterjedt a mosdóasztal márványlapjára, majd innen a csészékre és bögrékre, poharakra és csiszolt üvegpalackokra. Boldogsággal töltött el, hogy felfoghatom éjszakai környezetem életjeleit – igaz, tudtam, hogy mindez csak saját magam visszhangja – de mindez csak csalóka jeladásnak bizonyult, és mintha csak arra várt volna, hogy hamis barátként az első adott pillanatban, amikor a legkevésbé számítok rá, túljárjon

az eszemen. Ez mindig olyankor történt, ha felemeltem a palackot, hogy vizet töltsek poharamba. A víz kotyogása, az a csörgés, amellyel először a palackot, majd a poharat visszahelyeztem a tálcára, valahogy ismétlésként csengett vissza fülembe. Úgy tűnt ugyanis, hogy minden talpalatnyi helyét annak a mellékbolygónak, amelyre elkerültem, már a múlt foglalta el. Így aztán minden hang és minden pillanat mintha önmaga hasonmásaként jött volna velem szemben. És ha egy ideig el is tűrtem ezt, utána megint rettegő szívdobogással közeledtem ágyamhoz, félve, hátha benne saját magamat találom meg kiterítve.

Szorongásom csak akkor ült el teljesen, amikor újra hátamon éreztem a matrac nyomását. Ekkor aztán elnyomott az álom. A holdfény lassan kihátrált szobámból. És gyakran már újra sötétség borított mindent, amikor másodszor is, harmadszor is felriadtam. Ilyenkor először erőt kellett vennem magamon, hogy kinyújtsam kezem az alvás sírjának széle fölé, ahol az álmok elől kerestem menedéket. És miként a csatazaj elülte után nem egy harcost egy bedöglött ágyúgolyó terít le, kezem is számíthatott arra, hogy útközben már egy másik álomnak esik martalékául. Ha aztán az éji mécses lobogása elcsitította kezemet is, egész énemet is, kiderült, hogy a világból semmi más nem volt jelen, csak egyetlen makacs kérdés. Lehet, hogy ez a kérdés meghúzódott a függöny redőiben, amelyik ajtóm előtt csüggött, hogy megkíméljen a zajtól. Az is lehet, hogy semmi egyéb nem volt, mint számos múltbeli éjszaka üledéke. Végül az sincs kizárva, hogy ez a kérdés egy másik vetülete volt annak az elidegenedésnek, amelyet bennem a Hold árasztott el. Ez a kérdés pedig így hangzott: miért van valami a világon, sőt miért van egyáltalában maga a világ? Ámulattal döbbentem

rá: ezen a földön semmi sem tudna rábírni, hogy nekem kelljen ezt a világot kigondolnom. Azt, hogy a világ nincs, egy fikarcnyival sem éreztem hátrányosabbnak, mint azt, hogy létezik, egyébként is úgy láttam, hogy a lét és nemlét igen jól megférnek egymás mellett. Így nem csoda, ha a Hold ezzel a léttel könnyűszerrel el tudott bánni.

Gyermekkorom már csaknem hátam mögött volt, amikor a Hold végre hajlandónak mutatkozott arra, hogy igényét a Földre – amelyet egyébként csak éjnek idején támasztott – égitestünk nappali arculatának is bejelentse. Magasan a horizont felett, egy álom mennyboltozatán sápadtan és szélesen ott függött Berlin utcái felett. Még teljes világosság volt. Családom tagjai ott álltak körülöttem, kissé mereven, mint egy daguerrotype-en. Csak nővérem hiányzott. „Hol van Dóra?" – hallottam anyám hangját. A Hold, mely kerek képpel ott csüggött az égen, hirtelen mind gyorsabban növekedni kezdett. Mindjobban közeledve, összezúzta bolygónkat. A vaserkély – amelyen az utca felett lebegve mindnyájan helyet foglaltunk – miszlikre töredezett, és a balkont benépesítő élő testek a világ minden tája felé szétszóródtak. A közeledő Hold által kialakított tölcsér mindent magához szívott. Senki sem áltathatta magát azzal a hiú reménnyel, hogy mostani alakjában átcsúszik rajta. „Ha fájni fog, akkor nincs Isten" – hallottam saját hangomat, és rögtön összeszedtem, hogy mi mindent akarok átmenteni magammal. Mindent beleraktam egy versikébe. Ez volt búcsúm. „Ó csillag és virág, szellem és ruha, szerelem, fájdalom, idő és örökkévalóság." Át akartam magam engedni e szavak varázsának, de közben már fel is ébredtem. És csak most éreztem igazában úgy, mintha a rémület, amellyel a Hold csak az imént árasztott el, innen kezdve örökre,

vigasztalanul fészket rakna nálam. Mert ébredésemnek most már nem az volt az értelme, mint egyébként, hanem úgy éreztem, életem célja kicsúszik kezemből, és a Hold uralma, amelyet gyermekként ismertem meg, és gyermeki fővel reméltem, most már egy újabb örökkévalóságig eltolódik.

Városképek

WEIMAR

I. – Német kisvárosokban ablakkönyöklő nélkül el sem képzelhetők a szobák. Mégis ritkán találkoztam olyan széles könyöklőkkel, mint a weimari Marktplatzon, az „Elefánt"-ban: páhollyá varázsolták a szobát; olyan kilátásom nyílt innen egy balettre, amilyen még II. Lajosnak sem adatott meg Neuschwanstein és Herrenchiemsee színpadán. Mert balettet láttam reggel. Fél hét körül kezdtek hangolni: gerendabőgők, árnyékos ernyőhegedűk, virágfuvolák és gyümölcsdobok. A színpad még szinte üres: kofák, vevők nélkül. Újból elaludtam. Kilenckor, amikor felébredtem, tombolt az orgia: a piac a reggeli órák orgiája, és az éhség harangozza be a napot, mondta volna Jean Paul, mint ahogy a szerelem a kiharangozója. Ércpénzek adták a szinkópált ritmust, és lassan jöttek-mentek a lányok szatyraikkal, amelyek mindenfelé mutogatták csábító gömbölyűségeiket. De alig kaptam magamra a ruhát és futottam le a földszintre, hogy a színpadra lépjek, már nyoma sem volt a fénynek és frisseségnek. Megértettem: a reggel minden adományát úgy kell fogadni, mint a napfelkeltét a hegycsúcsokon. És talán nem egy merkantilhajnal volt az, amely az apró kockaköves teret az imént beragyogta? Most már papiros borította és hulladék. Tánc és muzsika helyett már csak cserebere és üzlet. Semmi sem múlik el oly visszahozhatatlanul, mint a reggel.

II. – A Goethe–Schiller-archívumban a lépcsőház, az oszlopok, a vitrinek és a könyvespolcok mind fehérek. Sehol egy tenyérnyi folt, ahol a szem megpihenhetne. Úgy fekszenek a kiterített kéziratok, mint a betegek a kórházban. Ám minél tovább ér bennünket ez a rideg fény, annál inkább érezzük, hogy rátaláltunk ezeknek az intézményeknek egyik legfőbb, önmaguk előtt sem tudatos értelmére. Ha a hosszan tartó fekvés az emberi arckifejezést oly tágassá és nyugodttá teszi, hogy az visszatükrözi mindazon indulatokat, amelyeket az egészséges szervezet elhatározásokban, ezerféle reagálásban és utasításban juttat kifejezésre, egyszóval, ha a betegség az egész embert visszaváltoztatja mimikává, akkor ezek a lapok nem véletlenül fekszenek úgy a tárlókban, mint a betegek. Nem szívesen gondolunk arra, hogy mindaz, ami ma öntudatosan és testesen, megszámlálhatatlan vaskos kötet formájában lép elénk mint Goethe művei, egykor csak ez az egyszeri, esendő valami: az írás volt; és ami belőle származott, csak az a komlyság és tisztulás lehetett, ami a lábadozókat és haldoklókat veszi körül a hozzájuk közel álló kevesek számára. Talán nem vészelték át ezek a lapok is a maguk krízisét? Nem futott át rajtuk valami borzongás: a közelgő pusztulásé vagy talán a hírnévé? És nem ez-e a költészet magányossága? És a fekhely, amelyen nyugovóra tért? Nincsenek talán lapjai között olyanok, amelyeknek a megnevezhetetlen szövege csak mint pillantás vagy lehelet száll fel a néma, megrendült vonásokban?

III. – Tudjuk, milyen kezdetleges volt Goethe dolgozószobája. Alacsony helyiség, sem szőnyege, sem kettős ablaka. A bútorok silányak. Könnyen berendezkedhetett volna másképpen is. Bőrfotelek és párnák már akkor is voltak. Ez a szoba semmilyen tekintetben sem előzi meg

korát. Egy határozott akarat tartotta korlátok közt a figurákat és formákat; egyiknek sem kellett szégyellnie a gyertyavilágot, amelynél az öregember esténként köntösben, karját egy fakult párnán nyugtatva, a középső asztalnál ült, és olvasott. Gondoljuk csak el, az ilyen órák csöndje ma már csak az éjszakában tér vissza. De ha tudnánk rá figyelni, megértenénk ezt az életmódot, amelynek lényege és rendeltetése, hogy learassa soha vissza nem térő adományát, legérettebb javait azoknak az utolsó évtizedeknek, amelyekben a gazdagnak is még a maga testén kellett éreznie az élet keménységét. Gonddal, vétekkel, bajjal áldozott itt az aggastyán a roppant éjszakáknak, mielőtt a polgári komfort pokoli hajnala bevilágított volna az ablakon. Még várunk arra a filológiára, amely ezt a legközvetlenebbik, meghatározó környezetet – a költő igazi klasszikus ókorát – megnyitja előttünk. Ez a dolgozószoba volt a cellája ennek a kis épületnek, amelyet Goethe kizárólag két funkció ellátására rendelt: az alváséra és a munkáéra. Föl sem lehet mérni, mit jelentett az apró hálókamra és az ugyancsak fülkeszerűen elszigetelt dolgozószoba szomszédsága. Csak a küszöb, mint egy lépcsőfok, választotta el a költőt munka közben a mennyezetes ágytól. És amikor aludt, mellette várakozott a mű, hogy minden éjszaka kikunyerálja a halottaktól. Akinek a szerencsés véletlen megadta, hogy ebben a helyiségben magába szálljon, e négy szoba elrendezésében, ahol Goethe aludt, olvasott, diktált és írt, megérzi azokat az erőket, amelyek egy világot késztettek válaszra, ha ő lelkének belső húrjait megpendítette. Nekünk azonban egy világot kell hangossá tennünk, hogy bensőnk felhangjait megszólalásra bírjuk.

MARSEILLE

Az utcán lehet szerezni csak igazi tapasztalatokat.
André Breton

Marseille. – Sárga, redves fókaállkapocs, a sós víz a fogai között folyik ki. Amikor e pofa a fekete és barna proletártestek után kap, amelyekkel a hajózási társaságok menetrendszerűen etetik, olaj, vizelet és nyomdafesték bűze áramlik belőle. A bűzt a hatalmas fogakon tapadó fogkő árasztja magából: újságosbódék, utcai illemhelyek és osztrigásstandok. A kikötő népe: baciluskultúra; a teherhordók és prostituáltak: emberszabású rothadási termékek. Ám az állkapocs szájpadlása rózsaszínű. Ez itt a szégyen, a nyomor színe. A púposok öltöznek így meg a koldusasszonyok. És a *Rue Bouterie* kifakult asszonyainak egyetlen ruhadarab ad egyetlen színt: a rózsaszín blúz.

„Les bricks" – így nevezik a prostituáltnegyedet azokról a rakodóbárkákról, a brickekről, amelyek száz lépésnyire innen, a régi kikötő mólójánál vannak lehorgonyozva. Áttekinthetetlen tömkelege lépcsőknek, bolthajtásoknak, áthidalásoknak, erkélyeknek és pincéknek. Úgy látszik, mintha még várna igazi hivatására, célszerű felhasználására. Pedig ez már megvan. E kiszolgált utcák tömkelege a prostituáltnegyed. Láthatatlanul húzódnak a vonalak, amelyek a jogosultak között felosztják a területet, élesen és sarkosan, mint az afrikai gyarmatokat. A prostituáltak stratégiai pozíciók szerint helyezkednek el, egy intésre készen arra, hogy a tétovázókat bekerítsék, az ellenszegülőt, mint valami labdát, az utca egyik oldaláról a másikra és vissza egymásnak odapenderítsék. Az illető eb-

ben a játékban, ha mást nem, a kalapját biztosan elveszíti. Behatolt-e már férfiember oly messzire e házak szemétdombjában, hogy a gineceum mélyén rátaláljon arra a szobára, ahol a férfiúság e zsákmányolt trófeái: szalma- és keménykalapok, borsalinók, vadászkalapok és zsokésapkák polcokon vagy fogasokon sorakoznak egymás mellett? – Kocsmákon keresztül itt-ott a tengerre látni. Így húzódik az utca feddhetetlen házak sora között, mintha szégyenkező kéz takarná a kikötő felől. Ám ezen a szégyenkező, nyirkos kézen valami ragyog, mint a pecsétgyűrű egy halászasszony görcsös ujján: a régi *Hôtel de ville* (városháza). Kétszáz évvel ezelőtt patríciusházak álltak itt. Telt keblű nimfáik és kígyókkal övezett medúzafőik a viharvert ajtótokok fölött most váltak csak tényleges céhjelvénnyé. Kivéve, ha cégtáblát függesztenek föléjük, mint Bianchamori bábaasszony, aki cégérén egy oszlopnak támaszkodik, és a környék minden kerítőnőjével ujjat húzva, hanyagul egy zömök kis bambinóra mutat, aki éppen kikecmereg a tojáshéjból.

Zajok. – Fent a kikötőnegyed kihalt utcáin oly sűrűn és oly könnyedén ülnek meg, mint a virágágyakon a lepkék. Minden lépés felver valamit: egy-egy dalt, veszekedést, nedves vászonnemű csattogását, deszkakopogást, csecsemősírást, vödörcsörömpölést. Csak egyedül kell itt barangolni, és a lepkehálóval összeszedni őket, amikor csapongva felröppennek a csöndbe. Mert ezekben az elhagyott zugokban minden hangnak és dolognak megvan még a maga hallgatása, mint ahogy délben a magaslatokon megvan a fajdkakasoknak, a fejszéknek és a tücsköknek a maguk külön hallgatásuk. De veszélyes ám a vadászat, és végül a vadász rogyik le, amikor óriás darázsként hátulról egy köszörűkő fúrja keresztül sziszegő fullánkjával.

Notre Dame de la Garde. – A domb, ahonnan lenéz, az istenanya csillagpalástja, amelybe beleolvadnak a *Cité Chabas* házai. Éjszakánként utcai lámpái a palást bársonyos mélyének ma még névtelen csillagképeit alkotják. Cipzára is van: alul a fogaskerekű acélszalagjánál a kabin a drágakő, amelynek színes ablaküvegeiben a világ tükröződik. Egy kiszolgált erőd az istenanya szentséges lábzsámolya, nyakát pedig viaszos, üveges fogadalmi koszorúk oválisa övezi, amelyek elődeik domborművű profiljának látszanak. Gőzösök és vitorlások apró láncai formálják a fülbevalót, s a kripta árnyas ajkai közül rubin- és aranyszín golyók éke tör elő, amelyet legyekként rajzanak körül a zarándokok.

Székesegyház. – A legcsöndesebb, legnaposabb téren áll. Itt minden kihalt, pedig délről, a lábainál a *Grande Joliette* kikötő, északról egy proletárnegyed fogja szorosan közre. Megfoghatatlan és áttekinthetetlen áru átrakodóhelyeként áll itt ez a sivár épület a móló és a raktár között. Jó negyven évig épült. Amikor végre 1893-ban minden elkészült, a hely és a kor diadalmasan esküdött össze az építész és rendelője ellen, és a klérus bőséges anyagi forrásaiból egy óriás vasúti pályaudvar állt elő, amelyet azonban sohasem lehetett a forgalomnak átadni. A homlokzaton felismerhetők a belső várótermek, ahol az I–IV. osztályú utasok (de Isten előtt valamennyien egyenlők) szellemi poggyászuk – mint bőröndök – közé préselődve énekeskönyvüket olvassák, amelyek jegyzékeik és utalásaik révén ugyancsak emlékeztetnek a nemzetközi menetrendekre. Pásztorlevelek gyanánt kivonatok vannak kifüggesztve a vasúti közlekedési rendszabályokból, bűnbocsánati tarifákba pillanthatunk be a sátán luxusvonatának különjáratára, és gyóntatószékszerű fül-

kék állnak rendelkezésre, ahol az utas a hosszú út után diszkréten tisztára moshatja magát. Ez a marseille-i egyházi pályaudvar. Mise idején hálókocsis szerelvényeket indítanak az örökkévalóságba.

A szatócsbolt-világítás, amely Monticelli képein látható, a festő városának belső utcáiból árad, az őshonosok egyhangú lakónegyedeiből, akik tudnak egyet-mást Marseille szomorúságáról. A gyermekkor ugyanis a bánat forráskeresője, és aki ismerni akarja a dicsőségtől sugárzó városok búbánatát, az töltse bennük gyermekéveit. Az utazónak mit sem árulnak el a *Boulevard Longchamp* szürke házai, a *Cours Puget* ablakrácsai, és az *Allée Meilhan* fái, ha véletlenül nem vetődik el a város halottaskamrájába, a *Passage de Lorette*-ba, ebbe a szűk udvarba, ahol néhány férfi és nő álmos jelenléte mellett mintha az egész világ egyetlen vasárnap délutánba zsugorodnék össze. Egy ingatlankereskedelmi vállalat vésette a nevét a portálba. Nem egyenes megfelelője-e ennek az átjáróháznak a kikötőben az a rejtélyes, fehér, lecölöpölt hajó, a *Nautique,* amely sosem fut ki a tengerre, ám nap mint nap fehér asztalainál fogad idegeneket, tisztára mosott, szinte kilúgozott ételekkel?

Kagyló- és osztrigapiac. – Kifürkészhetetlen folyadék, piszkos gerendákra tisztítva zúduló szennyes máz a polcok tetejéről rózsaszín kagylók szemölcshegyeire ömlik, majd csillogó combú és hasú Buddhák és citromhalmok mellett a vízitorma lápvilágáig bugyog francia zászlócskák erdején keresztül, hogy végül a vonagló állat pompás fűszereként a garatunkat öntözze. *Oursins de l'Estaque, portugaises, Marennes, clovisses, moules marinières* – ezt mind szakadatlanul osztályozzák, csoportosítják,

számolják, feltörik, eldobják, feltálalják, megízlelik. És a belkereskedelem esetlen, bamba ügynökének, a csomagolópapírnak vajmi kevés keresnivalója van a nyirkos kagylóhegyeket mind megújuló áradatként közvetlenül ostromló éhes szájak habzsolásánál. – Szemben azonban, a túloldali parton az „emlékek" hegyvonulata húzódik, az ásványi kagyló-túlvilág. Szeizmikus erők tornyozták fel az üvegmasszának, gyöngyháznak, zománcnak ezt a tintatartó-, gőzhajó-, vasmacska-, hőmérő- és szirén-tömkelegét. Az ezer atmoszféra, amelynek nyomása alatt ez a formavilág tekeredik, ágaskodik és rétegződik, ugyanaz, mint ami a kérges tengerészkezekben a hosszú út utáni női combokon és kebleken próbálja ki erejét, és a gyönyör, amely a kagylódobozok kővilágából a gombostűk vagy brosok feltűzésére való piros és kék bársonyszíveket elővarázsolja, ugyanaz, mint amelyik a fizetés napján fenekestül felkavarja ezeket az utcákat.

Falak. – Csodálatra méltó a fegyelem, amelynek a falak hódolnak ebben a városban. A jobbak a centrumban libériába öltöztek, és az uralkodó osztály zsoldjában állnak. Rikító mintákkal ékeskednek, és teljes terjedelmükkel többszázszorosan a legújabb ánizslikőrt, a *Dames de France*-ot, a *Chocolat Menier*-t vagy *Dolores del Riót* szolgálják. A szegényebb negyedekben a politika mozgósítja őket; öles vörös betűiket vörösgárdisták előfutáraiként állítják oda a hajógyárak és arzenálok elé.

Az ágrólszakadt. – Az est leszálltakor a *Rue de la République* és a *Vieux Port* sarkán könyveit árusítja, és a járókelők rossz ösztöneit ébreszti fel. Izgatja őket, hogy ennyi eleven nyomorúságot ne hagyjanak kihasználatlanul. És kedvük volna többet is megtudni arról a kimond-

hatatlan szerencsétlenségről, amit a katasztrófa képe mond nekik. Mert hova juthatott az olyan ember, aki megmaradt könyveit kirakja maga elé az aszfaltra, abban a reményben, hogy a késői járókelők közül elkap még valakit az olvashatnék. Vagy másképpen van minden? Egy jótét lélek áll itt őrt, és némán kérlel minket, hogy szedjük fel a kincset a romhalmazból? Sietünk tovább. De minden saroknál újra és újra meghökkenünk, mert a Dél árusai úgy tekerik maguk köré a koldusköpönyeget, hogy ezer szemmel néz ránk belőle a sors. Milyen messze vagyunk a mi szegényeink, a konkurrencia hadirokkantjainak bús méltóságától, akik úgy aggatják magukra a cipőpertlit és a suvikszosdobozt, mint valami kitüntetést a szalagokkal.

Külvárosok. – Minél messzebb kerülünk a belvárostól, annál politikusabb lesz a légkör. A dokkok, belső kikötők, raktárak következnek, a szegénynegyedek, a nyomor szerteszórt menedékei: a kültelek. A kültelek a városnak az a része, ahol még kivételes állapot van érvényben, az a terület, ahol szakadatlanul, életre-halálra tombol a nagy harc a város és vidék között. Sehol sem oly elkeseredett, mint Marseille és a provence-i táj között. Távírópóznák közelharca agavékkal, szögesdrótoké tüskés pálmákkal, bűzös folyosók kigőzölgésének rohama merengő terek platánjainak hűs árnyéka ellen, és fullasztó lépcsőházak támadása szélesen elnyúló dombok ellen. Marseille a hosszú *Rue de Lyont* fúrta a tájba mint puskaporos aknáját, és felrobbantotta, hogy darabjaira – *Saint-Lazare*-ra, *Saint-Antoine*-ra, *Arenc*-ra, *Septêmes*-re – hullott, és mindent teleszórt idegen népek és cégfeliratok nyelvének repeszdarabjaival. *Alimentation Moderne, Rue de Jamaica, Comptoir de la Limite, Savon Abat-Jour, Minoterie*

de la Campagne, Bar du Gaz, Bar Facultatif – és mindezt belepi a por, amely itt tengeri sóból, mészből és csillámpalából áll össze, és amelynek kesernyés ízét tovább őrzi szájában az, aki megpróbált e város titkaiba férkőzni, mint tisztelőinek tekintete a nap és a tenger visszfényét.

Párizs, a XIX. század fővárosa

A vizek kékek és a növények rózsaszínűek;
édes az este látványa;
Mindenki sétálni megy. Sétálnak az előkelő
dámák; nyomukban kis hölgyikék indulnak.

Nguyen Trong Hiep: Párizs, Franciaország fővárosa. 1897.

I. FOURIER VAGY A PASSZÁZSOK

E sok palota s pompás portikusz
Közszemlére kitett tárgyaival!
Meggyőződhet róla a laikus:
A múzsák versenytársa az ipar.

Nouveaux tableaux de Paris. 1828.
Tandori Dezső fordítása

A párizsi passzázsok zöme az 1822 utáni másfél évtizedben keletkezik. Létrejöttük első feltétele a textilkereskedelem felvirágzása. Megjelennek a színen a divatáruüzletek, az első nagyobb saját árukészlettel rendelkező établissement-ek. Ezek az áruházak előfutárai. Erről a korról írta Balzac: „A Madeleine-től a Porte Saint-Denis-ig a kirakat költeménye zengi tarka strófáit." A passzázsok jelentik a luxusáru-kereskedelem egyik központját. Berendezésükben a művészet az üzletember szolgálatába szegődik. A kortársak nem tudnak betelni csodálatukkal, és még sokáig az idegeneket vonzó nevezetességnek számítanak. Egy illusztrált párizsi kalauz hirdeti: „A passzázsok, az ipari fényűzés ezen újabb vívmánya, üveggel fedett, márvány burkolatú átjárók egész háztömbökön keresztül, amelyeknek tulajdonosai egyesítették erőiket a vállalkozás érdekében. A felülről megvilágított átjárók

két oldalán a legelegánsabb üzletek sorakoznak, úgyhogy egy-egy ilyen passzázs kicsiben egész város, mondhatnánk, egy világ." A passzázsokban jelenik meg először a gázvilágítás.

A passzázsok létrejöttének másik feltétele a vasszerkezet alkalmazásának kezdete. Az empire eszközt látott ebben a technikában az építőművészetnek a görög klasszicizmus szellemében való megújításához. Az általános meggyőződésnek ad hangot az építész-elméletíró Bötticher, midőn kijelenti, hogy „az új rendszerben a művészi formák szempontjából a hellén formaelvnek" kell érvényesülnie. Az empire annak a forradalmi terrorizmusnak a stílusa, amelynek szellemében az állam öncél. Amennyire Napóleon nem ismerte fel az államnak mint a polgári osztály uralmi eszközének funkcionális természetét, éppoly kevéssé ismerték fel korának építőmesterei ezt a funkcionális természetet a vas vonatkozásában, amellyel pedig az építészetben megkezdődik a konstruktivitás elvének uralma. Ezek az építőmesterek a tartókat pompeji oszlopnak, a gyárakat lakóháznak álcázzák, mint ahogy később az első pályaudvarok svájci nyaralónak szeretnének látszani. „A konstrukció a tudatalatti szerepét vállalja." Mindazonáltal a mérnök fogalma, amely még a forradalmi háborúkból származik, kezd gyökeret verni, és megkezdődik a küzdelem konstruktőr és dekoratőr, *École Polytechnique* és *École des Beaux-Arts* között.

A vassal első ízben jelentkezik az építészet történetében mesterséges építőanyag. Ennek is megvan a maga fejlődése, amelynek ritmusa az évszázad folyamán egyre gyorsul. A döntő ösztönzést akkor kapja, amikor kiderül, hogy a lokomotiv, amellyel a huszas évek vége óta kísérleteznek, csak vassíneken használható. A sín lesz az első összeszerelhető vasalkatrész, a tartó előfutára. Mellőzik a vasat a lakóházak építésénél, de felhasználják a pasz-

százsoknál, kiállítási csarnokoknál és pályaudvaroknál – tehát az átmeneti céllal készülő épületeknél. Ugyanakkor bővül az üveg architektonikus felhasználási területe is. Annak társadalmi feltételei azonban, hogy nagymértékben alkalmazzák építőanyagként, csak száz év múlva érnek be. Még Scheerbart *Üvegarchtektúrá*jában (1914) is az utópiával kapcsolatban jelentkezik.

MINDEN KORSZAK MEGÁLMODJA AZ ELKÖVETKEZŐT

Michelet: Jövendő! Jövendő!

Az új termelőeszköz formájának, amelyen kezdetben még a régi uralkodik (Marx), a kollektív tudatban olyan képek felelnek meg, amelyekben az új és a régi áthatják egymást. Ezek a képek: vágyálmok, bennük próbálja a közösség a társadalmi produktum tökéletlenségét, valamint a társadalom termelési rendjének hiányosságait megszüntetni és ugyanakkor idealizálni. Megmutatkozik amellett ezekben a vágyálom-képekben az a határozott törekvés is, hogy leszámoljanak az elavulttal – ami azt jelenti: az éppen meghaladottal. Ezek a tendenciák az új által ösztönzött képi fantáziát a régmúlthoz vezetik vissza. Azokban az ábrándképekben, amelyekben minden korszak a soron következőt elképzeli, ez utóbbi az őstörténelem, pontosabban egy osztály nélküli társadalom elemeivel párosítva jelenik meg. Az osztály nélküli társadalomnak a közösség tudata alatt elraktározott tapasztalatai az új által megtermékenyítve szülik az utópiákat, amelyek azután a tartós építményektől a kérészéletű divatokig az élet ezer megnyilvánulásán otthagyják nyomukat.

Mindezek az összefüggések Fourier utópiájában is fel-

ismerhetők. Ennek leglényegesebb ösztönzését a gépek megjelenése jelenti ugyan, ez azonban leírásaiban nem jut közvetlenül kifejezésre; kiindulásukban a kereskedelem erkölcstelenségére, valamint a szolgálatába állított álerkölcsre hivatkoznak. A phalanstère az embereket állítólag olyan körülményekbe helyezi vissza, ahol fölöslegessé válik az erkölcs. Felettébb bonyolult organizációja olyan, mint valami gépezet. A passionok (szenvedélyek) fogaskerékrendszere, a passion mécaniste-ok és passion cabalisteok (fondorlatra, intrikára, versengésre irányuló szenvedélyek) bonyolult összeműködése a gép analógiájára készült primitív elképzelések a lélektan anyagában. Ez az emberi masinéria produkálja az Eldorádót, az ősrégi vágyszimbólumot, amely új élettel telítette Fourier utópiáját.

Fourier a passzázsokban látta a phalanstère építészeti kánonját. Ám jellemző a Fourier által végrehajtott reakciós átalakításuk: eredetileg kereskedelmi célokat szolgáltak, nála azonban lakóhellyé válnak. A phalanstère nem más, mint passzázsokból összerakott város. Az empire szigorú formavilágába Fourier beépíti a biedermeier tarka idilljét. Ennek halványuló fénye egészen Zoláig világít, aki Fourier eszméit eleveníti fel a *Munká*ban, mint ahogy a passzázsoktól vesz búcsút a *Thérèse Raquin*ban. – Marx védelmébe vette Fourier-t, Carl Grünnel szemben és méltányolta „az emberről vallott kolosszális nézeteit". Felhívta a figyelmet Fourier humorára is. Valóban, Jean Paul *Levaná*jával éppúgy rokona a pedagógus Fourier-nak, mint Scheerbart „üvegarchitektúrá"-jával az utópista Fourier-nak.

II. DAGUERRE VAGY A PANORÁMÁK

Nap, vigyázz magadra!

A. J. Wiertz: Irodalmi művei.

Amint az építészet a vasszerkezettel, ugyanúgy a festészet a panorámával kezd kinőni a művészetből. A panorámák jelentkezésének tetőpontja egybeesik a passzázsok feltűnésével. Készítőik fáradhatatlanul azon munkálkodtak, hogy különböző technikai fogások révén a panorámák tökéletesen utánozzák a természetet. Igyekeztek utánozni a napszakok változását a tájban, a hold felkeltét, a vízesés csobogását. David azt tanácsolta tanítványainak, hogy a panorámákban rajzoljanak a természet után. A panorámák a természet ábrázolásában megtévesztésig élethű változásokat igyekeznek megvalósítani, és ezzel, túl a fényképezésen, a filmre és a hangosfilmre mutatnak előre.

A panorámákkal egyidejűleg panorámaszerű irodalom is jelentkezik. *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville** sorolhatók ide. Velük indul útjára az irodalomban az a kollektív munka, amelyet a harmincas években Girardin a tárcaregényben tesz majd rendszeressé. Ezek most még különálló vázlatokból állnak, amelyek anekdotikus leple a panorámák plasztikus előterének, információs jellegű tartalmi mondanivalójuk pedig amazok festett hátterének felel meg. Ez az irodalom társadalmi szempontból is panorámaszerű. Utolsó ízben jelenik itt meg osztályától elszigetelten a munkás, mint járulékos eleme egy idillnek.

* *A Százegyek könyve, A franciák, ahogy magukat festik, Az ördög Párizsban, A nagyváros.*

A panorámák, amelyek fordulatot jelentenek a művészet és a technika viszonyában, ugyanakkor az új életérzés kifejezői is. A városlakó, akinek politikai fölénye a vidékkel szemben az évszázad folyamán számtalanszor megmutatkozik, kísérletet tesz arra, hogy a vidéket behozza a városba. A város a panorámában éppen úgy tájjá szélesedik ki, mint később, szubtilisabb módon, a csatangoló (flaneur) számára. Daguerre maga a panorámafestő Prévost tanítványa, akinek établissement-ja a passage des Panoramas-ban volt. Prévost és Daguerre panorámáinak leírása. 1839-ben leég a Daguerre-féle panoráma. Még ugyanabban az évben Daguerre bejelenti a dagerrotípia feltalálását.

Arago egy kamarai beszédben mutatja be a fényképezést. Kijelöli helyét a technika történetében, megjósolja tudományos felhasználását. A művészek azonban kezdik elvitatni művészi értékét. A fényképezés a portréminiatűr-festők széles rétegének megsemmisüléséhez vezet. Ennek nemcsak gazdasági okai vannak. A korai fénykép művészi tekintetben fölötte állt a miniatűr arcképnek. Technikai oka ennek a hosszú megvilágítási idő, ami megköveteli a legnagyobb fokú koncentrációt a fényképezett személytől. Társadalmi oka pedig abban rejlik, hogy az első fényképészek az avantgarde-hoz tartoztak, és rendelőik köre is jórészt onnan került ki. Nadar fölényére szakmabeli kollégáival szemben az a vállalkozása jellemző, hogy felvételeket készített Párizs csatornahálózatáról. Ez az első eset, amikor felfedezést bíznak az objektívre. A fényképezőgép jelentősége annak arányában nő, ahogy az új technika és társadalmi valóság láttán a szubjektív elemet a festői és grafikai információban egyre kérdésesebbnek érzik.

Az 1855-ös világkiállításon jelentkezik első ízben önálló füzetként a *Photographie.* Ugyanabban az évben

lát napvilágot Wiertz nagy tanulmánya, amelyben a fényképészetnek a festészet filozófiai ihletét tulajdonítja. Ezt az ihletet, saját festményeinek tanúsága szerint, politikailag értelmezte. Wiertz tekinthető tehát az elsőnek, aki a montázst mint a fényképészet agitatív felhasználását ha talán nem is látta előre, mindenesetre követelte. A közlekedés fokozott kiterjedésével veszít jelentőségéből a festészet információs jellege. A festészet úgy reagál a fényképezés megjelenésére, hogy előbb a képalkotás színbeli elemeit kezdi kidomborítani. Amikor az impresszionizmus átadja helyét a kubizmusnak, ezzel a festészet olyan további tartományt hódít meg magának, ahová a fényképészet egyelőre nem tudja követni. A fényképészet viszont a század közepe óta hatalmasan kiszélesíti az árugazdaság körét azzal, hogy korlátlan mennyiségben dob piacra olyan figurákat, tájakat és eseményeket, amelyeket a vevő vagy egyáltalán nem, vagy csak kép formájában tud értékelni. A fényképezés a forgalom növelése érdekében tárgyait a felvételi technika divatos változásaival újítja meg, amelyek azután megszabják a fényképészet későbbi történetét.

III. GRANDVILLE VAGY A VILÁGKIÁLLÍTÁSOK

Ha az egész világ, Kínától Párizsig,
Isteni Saint-Simon! tanaidon bízik,
Akkor majd ragyogó új aranykor köszönt be,
Tea jön s csokoládé: folyókban hömpölyögve;
A réteken csupa sült bárányka ficánkol,
S a Szajna kék vize hemzseg majd a csukáktól;
A paraj – főzelék lesz, mihelyt világra hozzák,
Várnak már rá a tálon pirított zsemlekockák.
Mindjárt készen terem a fán az almakompót,
S búzát kévébe kötve arathatunk azonmód;
Bort havaz majd az ég és csirkék záporoznak,
Közöttük nyakra-főre kövér kacsák potyognak.

Lauglé és Vanderbusch: Louis és a Saint-Simonista. 1832.
Tandori Dezső fordítása

A világkiállítások az áru-fétishez rendszeresített búcsújáró helyek. „Európa útra kelt, hogy árukat lásson" – mondja Taine 1855-ben. A világkiállításokat nemzeti ipari kiállítások előzik meg, az első 1798-ban volt a párizsi Mars-mezőn. Abból az óhajtásból születik, hogy „szórakoztassa a dolgozó osztályokat, és számukra az emancipáció ünnepévé válik". A munkásság mint vásárló áll előtérben. A szórakoztató ipar kereti még nem alakultak ki. A népünnepély hozza őket létre. Chaptalnak az iparról mondott beszéde nyitja meg a kiállítást. – A saint-simonisták, akik a földgolyó iparosítását tervezik, felkarolják a világkiállítások gondolatát. Chevalier, ezen az új területen az első számú szaktekintély, Enfantin tanítványa és a *Globe* című saint-simonista újság kiadója. A saint-simonisták előrelátták a világgazdaság fejlődését, de nem az osztályharcot. Kiveszik részüket a század közepének ipari és kereskedelmi vállalkozásaiból, de a proletariátust érintő kérdésekben tanácstalanok. A világkiállítások megdicsőítik az áruk csereértékét. Olyan kere-

tet teremtenek, amelyben használati értékük háttérbe szorul. Ábrándvilágot tárnak fel, amelybe az ember belép, hogy elszórakoztassák. A szórakoztató ipar ezt azáltal könnyíti meg neki, hogy őt, az embert is az áru színvonalára emeli. És az ember átadja magát a szórakoztató ipar manipulációinak, miközben élvezi önmagától és másoktól való elidegenedését. – Grandville művészetének be nem vallott témája: az áru trónra emelése, amelyet a szórakoztatás dicsfénye ragyog be. Ennek felel meg e művészet utópisztikus és cinikus elemeinek ellentéte. A holt tárgyak ábrázolásában tanúsított rafináltsága megfelel annak, amit Marx az áru „teológiai hóbortjai"-nak nevez. Ezek félreérthetetlen lecsapódásai a „spécialité"-k (különlegességek) – ez idő tájt feltűnő árumegjelölés a luxusiparban –, és Grandville ceruzája nyomán az egész természet „különlegességekké" változik át. Ugyanolyan szellemben tálalja ezeket, mint ahogy a reklám (ez a szó is akkor keletkezik) mutatja be őket. És végül az elmebajban végzi.

Divat: Halál úr! Halál úr!

Leopardi: Párbeszéd a Divat
és a Halál között.

A világkiállítások felépítik az áruk univerzumát. Grandville fantáziái átviszik az árujelleget az univerzumra, és modernizálják. A Saturnus gyűrűje öntöttvas erkély, ahol a Saturnus-lakók esténként levegőznek. Ennek a grafikus utópiának irodalmi megfelelői a fourierista természetbúvár, Toussenal könyvei. – A szertartást, amely szerint az áru-fétist tisztelni kell, a divat írja elő, Grandville pedig ennek igényét a mindennapi élet tárgyaira éppúgy kiterjeszti, mint a kozmoszra. Úgy leplezi le a divat természetét, hogy nyomon követi legszélsőségesebb megnyilatkozásaiban: a divat ellentmondásban van a szerves-

sel; prostituálja a szervetlen világ eleven testét, és az élőben meglátja a hulla jogait. A fetisizmus élteti, amelyben pedig az anorganikus világ sex appealje uralkodik. Az árukultusz Grandville-t a maga szolgálatába állítja.

Az 1867. évi világkiállítás alkalmából Victor Hugo kiáltványt tett közzé: „Európa népeihez”. Ám korábban és egyértelműbben képviselték Európa népeinek érdekeit a francia munkásküldöttségek, az első, amelyet az 1851-es londoni világkiállításra, a második, 750 tagú, amelyet az 1862-esre delegáltak. Ez utóbbi közvetve a Marx-féle Nemzetközi Munkásszövetség (I. Internacionálé) megalapítása szempontjából is jelentős. – A kapitalista kultúra fantazmagóriája az 1867-es világkiállításon bontakozik ki legteljesebb fényében. A császárság hatalma tetőfokára ért. Párizs elismerten a fényűzés és a divat fővárosa. Offenbach diktálja a párizsi élet ritmusát. Az operett a tőke tartós uralmának ironikus utópiája.

IV. LAJOS FÜLÖP VAGY AZ INTÉRIEUR

... a fej ... némán, mint egy virág
a kis szekrényre vetve nyugszik.

Baudelaire: Gyönyörök mártírja
Babits Mihály fordítása

Lajos Fülöp alatt lép a történelem színpadára a magánzó. A demokratikus apparátus új választójoggal való kibővítése egybeesik a Guizot által szervezett parlamenti korrupcióval. Ennek védelme alatt csinálja az uralkodó osztály a történelmet azzal, hogy üzletel. Ösztönzi a vasútépítkezést, hogy növelje részvényállományát. Támogatja Lajos Fülöp uralmát, amely a magánvállalkozó uralma. A burzsoázia a júliusi forradalommal valósította meg 1789-es céljait (Marx).

A magánzó esetében első ízben kerül ellentétbe az élettér a munkahellyel. Az első az intérieurben valósul meg. Az iroda annak csupán kiegészítője. A magánvállalkozó az irodában a realitással számol, ám az intérieurtől megkívánja, hogy illúzióval táplálja őt. Ennek szükségessége annál inkább kényszerítő, minthogy üzleti meggondolásait nem óhajtja társadalmiakká kiszélesíteni. Privát környezetének kialakítása során mindkettőt kívül rekeszti. Ebből származnak az intérieur fantazmagóriái. A magánzó számára az intérieur az univerzum. Itt gyűjti össze a távolit és a múltat. Szalonja páholy a világszínházban.

Kitérés a Jugendstílre, a szecesszióra. Az intérieur megrázkódtatása a századfordulón következik be a szecesszióval. Mindenesetre úgy látszik, hogy ideológiájával az intérieur virágkorát hozza magával. Célja a magányos lélek megdicsőülése; teóriája az individualizmus. Van de Veldenél a ház úgy jelenik meg, mint a személyiség kifejezője. Az ornamens ezen a házon az, ami a szignó a festményen. A szecesszió igazi jelentősége azonban ebben az ideológiában nem tűnik ki. Utolsó kitörési kísérlete ez a művészetnek, amelyet elefántcsonttornyában a technika vett ostrom alá. Mozgósítja az intimitás minden még meglevő tartalékát. Ez a bensőség a vonalnyelvben, a virágban mint ama csupasz, vegetatív természet jelképében fejeződik ki, amely felveszi a harcot a technikával felfegyverzett külvilággal. A vasszerkezet új elemei, a tartóformák foglalkoztatják a szecessziót. Az ornamentikában igyekszik ezeket a formákat a művészet számára visszahódítani. A beton új lehetőségekkel kecsegteti az architektúra plasztikus kialakításában. Ez idő tájt az élettér tényleges súlypontja már az irodára helyeződik át. Aki a valóságból kiszakadt, az a családi házban igyekszik magának otthont teremteni. A szecesszió végső mérlegét a *Solness építőmester* vonja meg: az egyén kísérlete, hogy bensőséges-

sége révén felvegye a harcot a technikával, bukásához vezet.

Hiszek ... a lelkemnek: a Dolog

Léon Deubel: Művei.

(Párizs, 1929)

Az intérieur a művészet mentsvára. A gyűjtő az intérieur igazi ura. Szívügye: a dolgok megdicsőülése. Rá hárul az a sziszifuszi feladat, hogy birtoklása révén a dolgokat megfossza árujellegüktől. De használati érték helyett csak műgyűjtői értékkel ruházhatja fel őket. A gyűjtő nemcsak egy távoli vagy elmúlt, hanem ugyanakkor egy jobb világba is álmodja magát, ahol az emberek éppoly kevéssé vannak ellátva azzal, amire szükségük van, akárcsak a hétköznapi világban, ám a dolgok felszabadultak a hasznosság bilincseiből.

Az intérieur nemcsak univerzum, hanem „tokja" is a magánzónak. Lakni annyi, mint nyomokat hagyni. Az intérieurben ezek hangsúlyt kapnak. Számtalan védőhuzatot, borítót, tokot és tartót eszelnek ki, amelyeken rajta van a mindennapi használati tárgyak lenyomata. A lakók nyomait is megőrzi az intérieur. Megszületik a detektívtörténet, amely e nyomokat tárja fel. Az *Ingóságok filozófiája* és detektívnovellái tanúsítják, hogy Poe az első fiziognómusa az intérieurnek. Az első detektívregények bűnözői nem gentlemanek, nem is apacsok, hanem polgári magánzók.

V. BAUDELAIRE VAGY PÁRIZS UTCÁI

Baudelaire szelleme, amely a melankóliából táplálkozik, allegorikus jellegű. Baudelaire-nál válik Párizs első ízben a lírai költészet tárgyává. Ez a költészet azonban semmiképp sem „tájművészet”, hanem egy allegorikus költői látásmód, az elidegenedett ember tekintete, amelynek tárgya a város. A csatangoló (flaneur) pillantása ez, akinek életformája a későbbi nagyvárosi létet még engesztelő csillogással vonja be. A csatangoló mind a nagyvárosnak, mind a polgári osztálynak csak küszöbéig jutott. Egyik sem kerítette még hatalmába. Egyikben sem otthonos. Menedéket a tömegben keres. Korai adalékok a tömeg fiziognómiájához Engelsnél és Poe-nál találhatók. A tömeg az a fátyol, amelyen keresztül nézve a csatangolónak fantazmagóriaként látszik a megszokott város. Ebben az ábrándképben hol táj, hol szoba. Együtt építik fel az áruházat, amely magát a csatangolást is az áruforgalom érdekében hasznosítja. Az áruház a csatangoló végső trükkje.

A csatangoló alakjában az intelligencia a piacra megy. Hite szerint, hogy megtekintse, valójában pedig azért, hogy vevőre találjon. Ebben a közbeeső állapotban, amikor még mecénásai vannak, de kezd már a piaccal is megbarátkozni, a bohém alakjában mutatkozik. Amilyen mértékben bizonytalan a gazdasági helyzete, épp annyira határozatlan a politikai funkciója. Legszembeszökőbben ez a hivatásos összeesküvőkben mutatkozik meg, akik szőröstül-bőröstül a bohémekhez tartoznak. Munkaterületük kezdetben a hadsereg, később a kispolgárság, alkalomadtán a proletariátus. Ez az egész réteg azonban ellenfeleit az utóbbinak vezetőiben látja. A *Kommunista Kiáltvány* véget vet pályafutásuknak. Baudelaire is e réteg rebellis pátoszától kapja költészetének erejét. Ő maga az aszociálisok oldalára áll. Egyetlen tartós nemi kapcsolatát egy ringyóval realizálja.

Könnyű leszállni a mélybe.
Vergilius: Aeneis
Lakatos István fordítása.

Baudelaire költészetében az a páratlan, hogy a nő és a halál képei egy harmadikban, Párizsében találkoznak. Költeményeinek Párizsa elsüllyedt város, mégpedig inkább a tenger alá, semmint a föld alá süllyedt. Lenyomatot készít ugyan a város ktonikus elemeiről – topográfiai alakzatáról, a Szajna régi, elhagyott ágyáról is. A döntő Baudelaire városának „halotti idilljében" mégis egy társadalmi, modern alapréteg. A modernség egyik fő jellegzetessége költészetének: ez mint életuntság szétzúzza az eszményiséget (*Spleen és Ideal)*. Ám éppen a modernizmus mindig az őstörténetet idézi. Nála ez azon kétértelműség révén történik, amely a kor társadalmi viszonyainak és termékeinek sajátja. A kétértelműség a dialektika képi megjelenése, a tétlenség dialektikájának törvénye. Ez a tétlenség utópia, a dialektikus kép tehát álomkép. Éppen ilyen képet mutat az áru mint fétis. Ilyen képet mutat a passzázs, amely ugyanúgy ház is és csillag. És ilyet a ringyó, aki eladó és áru egy személyben.

Az utazás, hogy megismerjem a magam földrajzát.
Egy elmebeteg feljegyzése. (Párizs 1907.)

A *Romlás virágai*nak utolsó verse: *Az Utazás*. „Halál! vén kapitány! horgonyt fel! itt az óra." A csatangoló utolsó útja: a halál. Az út célja: az új. „Az Ismeretlen ölén várjon az Új!"* Az új az áru használati értékétől független kvalitás. Ebben rejlik ama látszat eredete,

* Tóth Árpád fordításában.

amely a kollektív tudat alatt létrejött minden képnek elidegeníthetetlen része. Ez a kvintesszencia a hamis tudatnak, amelynek fáradhatatlan ösztönzője a divat. Az újnak ez a látszata, mint egyik tükör a másikban, a mindig állandó látszatában verődik vissza. E tükröződés terméke a „kultúrtörténet" fantazmagóriája, amelyben a burzsoázia önnön hamis tudatát élvezi. A művészet, amely kétkedni kezd saját küldetésében, és már nem „inséparable de l'utilité" (elválaszthatatlan a hasznosságtól – Baudelaire), legfőbb értékének szükségképpen az újat tekinti. Számára az arbiter novarum rerum a sznob. Azt jelenti a művészetnek, amit a dandy a divatnak. – Ahogy a XVII. században az allegória lett a dialektikus képek kánonja, úgy a XIX-ben a nouveauté. A magasin de nouveauték mellé felsorakoznak az újságok. A sajtó szervezi a szellemi értékek piacát, amelyen kezdetben hausse mutatkozik. A nonkonformisták fellázadnak az ellen, hogy a művészetet kiszolgáltassák a piacnak. A l'art pour l'art zászlója alatt tömörülnek. Ebből a jelszóból fakad a Gesamtkunstwerk, az összművészeti alkotás koncepciója, amely megkísérli elszigetelni a művészetet a technika fejlődésétől. Az ünnepélyesség, amelylyel önmagát celebrálja, ellenpárja az árut felmagasztosító szórakozásnak. Baudelaire behódol a wagneri csábításnak.

VI. HAUSSMANN VAGY A BARIKÁDOK

Mert mind imádom én a Szépet, Jót s Nagyot,
A művészet-sugalló pompás természetet,
Mely bájolja füled, elbűvöli szemed;
Ó szerelmem, tavasz: rózsák és asszonyok!

Báró Haussmann: Egy öreg arszlán vallomásai.

A dekorációk színe-virága,
Graciőz tájak és épületek
S megannyi színpadi hatás csupán a
Perspektiva-törvényből született.

Franz Böhle: Színházi katekizmus.
Tandori Dezső fordítása.

Haussmann urbanisztikai eszményképe a hosszú utcasorok perspektivikus látványa volt. Megfelel ez a XIX. század ismételten tapasztalt ama hajlamának, hogy technikai szükségességet művészi célokkal igyekszik megnemesíteni. A polgárság világi és vallási uralmát biztosító intézményeinek apoteózisához az utcasorok szolgáltak keretül. Az utcasorokat átadásuk előtt ponyvával takarták és mint emlékművet leplezték le. – Haussmann tevékenysége beilleszkedik a finánctőkének kedvező napóleoni idealizmusba. Párizs a spekuláció virágkorát éli. A tőzsdejáték háttérbe szorítja a hazárdjátéknak a feudális társadalomtól örökölt formáit. Ahogy a csatangoló a tér fantazmagóriájának, úgy a játékos az idő fantazmagóriáinak adja át magát. A játék kábítószerré változtatja az időt. Lafargue a játékot úgy magyarázza, mint a konjunktúra rejtelmeinek kicsinyített mását. Haussmann kisajátításai csalárd spekulációt hívnak életre. A semmítőszék joggyakorlata, amelyet a polgári és orleanista ellenzék inspirál, növeli a haussmannizálás pénzügyi kockázatát. Haussmann megpróbálja diktatúráját megerősíteni és Párizst

kivételes kormányzás alá kényszeríteni. 1864-ben egy parlamenti beszédében kifejezést ad a gyökértelen nagyvárosi lakosság iránti gyűlöletének. Ez a lakosság éppen az ő vállalkozásai következtében állandóan növekedik. A lakbérek emelkedése a proletariátust a külvárosokba űzi. Párizs kerületei elvesztik ezáltal sajátos arculatukat. Kialakul a vörös övezet. Haussmann az artiste démolisseur (lebontó művész) nevet adta önmagának. Hivatottnak érezte magát művéhez, és ezt emlékirataiban hangsúlyozza is. Mindazonáltal elidegeníti a párizsiakat városuktól, nem érzik már benne magukat otthon. Lassan a nagyváros embertelen jellegének tudatára ébrednek. Maxime Du Camp monumentális műve, a *Paris* ennek a tudatnak (Egy haussmannizált jeremiádjai) révén a bibliai panasz formáját ölti magára.

A Haussmann-féle munkálatok tulajdonképpeni célja az volt, hogy megóvják a várost a polgárháborútól. Haussmann egyszer s mindenkorra lehetetlenné akarta tenni Párizsban a barikádok építését. Ez a szándék vezette már Lajos Fülöpöt is, amikor fakockákkal burkoltatta az utcákat. Ennek ellenére a februári forradalomban a barikádok fontos szerepet játszottak. Engels foglalkozik a barikádharcok technikájával. Haussmann kétféleképpen is lehetetlenné akarja tenni őket. Olyan szélesre építteti az utcákat, hogy alkalmatlanok legyenek barikádok építésére, másrészt az új utcák jelentik a legrövidebb utat a kaszárnyák és a munkásnegyedek közt. A kortársak vállalkozásának ezt a nevet adják: L'embelissement stratégique (stratégiai szépítés).

Mutasd, pusztítva cselszövőket,
Hadd lássák e veszett dögök,
Köztársaság! medúza-fődet
Vöröslő villámok között.

1850 körüli munkásdal.
Tandori Dezső fordítása.

A barikád ismét feltámad a kommünben. Erősebb és biztonságosabb, mint valaha. Átszeli a nagy bulvárokat, sokszor az első emelet magasságáig is felér, és fedezi a mögötte húzódó lövészárkokat. Ahogy a *Kommunista Kiáltvány* véget vet a hivatásos összeesküvők korszakának, ugyanúgy vet véget a kommün a proletariátus szabadságáról szóló fantazmagóriának. A kommün oszlatja el azt a látszatot, mintha a proletárforradalom feladata az volna, hogy a burzsoáziával vállvetve befejezze 1789 művét. Ez az illúzió nyomta rá bélyegét 1831-től 1871-ig, a lyoni felkeléstől a kommünig tartó időszakra. A burzsoázia sosem osztotta ezt az illúziót. A proletariátus társadalmi jogai ellen vívott harca már a nagy forradalomban elkezdődik, egybeesik a filantróp mozgalommal, amely fedezi ezt a harcot, és amely III. Napóleon alatt éri el legteljesebb kibontakozását. Ez időben keletkezik az irányzat legmonumentálisabb műve, Le Play *Ouvriers européens*-je (Európai munkások). A filantrópia fedezékén kívül a burzsoázia mindig a nyílt osztályharcot is vívta. Már 1831-ben elismeri a *Journal des Débats*-ban: „Minden gyáros úgy él a gyárában, mint az ültetvényes a rabszolgák között." Ha szerencsétlensége volt is a régi munkásfelkeléseknek, hogy semmiféle forradalmi elmélet nem mutatta nekik az utat, ugyanakkor feltétele is volt annak a gátlástalan erőnek és lelkesültségnek, amellyel nekivágtak az új társadalom megteremtésének. Ez a lelkesültség, amely tetőpontját a kommünben éri el, időnként a munkásság oldalára állítja a burzsoázia legjobb elemeit,

végül azonban oda vezet, hogy annak legrosszabb elemeivel szemben marad alul. Rimbaud és Courbet hitet tesz a kommün mellett. Párizs égése a méltó befejezése Haussmann romboló munkájának.

Jó atyám Párizsban járt.

Karl Gutzkow: Levelek Párizsból. 1842.

Balzac beszélt először a burzsoázia romjairól. De csak a szürrealizmus mutatta meg őket teljes valójukban. A termelőerők fejlődése szétrombolta a múlt század vágyszimbólumait, még mielőtt az őket ábrázoló emlékművek összeomlottak volna. Ez a fejlődés a XIX. században a formaalakítást kivonta a művészet hatása alól, mint ahogy a XVI. században a tudományok felszabadították magukat a filozófia uralma alól. Az első lépést az építészet teszi meg mint mérnöki konstrukció. Következik a természet visszaadása a fényképezés útján. Az alkotó képzelet felkészül arra, hogy reklámgrafikaként váljék gyakorlativá. Az irodalom a tárcaformában behódol a montázsnak. Mindezek a termékek a legjobb úton vannak, hogy áruként jelenjenek meg a piacon. De a küszöbön még tétováznak. Ebből a korszakból származnak a passzázsok és intérieurök, a kiállítási csarnokok és panorámák. Mindezek egy álomvilág maradványai. Az álomelemek felhasználása ébredéskor: a dialektikus gondolkodás iskolapéldája. Ezért a dialektikus gondolkodás a történelmi ébredés szerves eszköze. Hiszen minden kor nemcsak a soron következőt álmodja meg, hanem álmodva törekszik az ébredésre. Saját végét önmagában hordja, és ezt – mint már Hegel is felismerte – furfanggal fejleszti ki. Az árugazdaság megingásával együtt kezdjük a burzsoázia alkotásait romoknak tekinteni, mielőtt még széthullottak volna.

A mesemondó

GONDOLATOK NYIKOLAJ LESZKOVRÓL

I

A mesemondó – bármily meghitten cseng is fülünkben ez az elnevezés – a maga eleven hatékonyságában számunkra semmiképpen sem jelenvaló. Máris meglehetősen távolivá lett, és egyre inkább távolodik. Leszkov[1] mesemondóként való bemutatása ilyenformán nem közelhozását jelenti, hanem sokkal inkább a távolság növelését közte és köztünk. Azok az alapvonások, amelyekből a nagy mesemondó arculata kirajzolódik, bizonyos távolságból szemlélve markánsabbakká lesznek. Helyesebben: felismerhetőkké válnak – miként egy emberfő vagy egy állati test körvonalai a kősziklában, ama szemlélő számára, aki a kellő távlatból és látószögből nézi. Ami e távolságot és látószöget előírja számunkra, az már szinte a mindennapi tapasztalat. Arról árulkodik, hogy az elbeszélőművészet a végét járja. Mind ritkábban esik találkozásunk olyan emberekkel, akik tisztességesen el tudnának mesélni valamit. És mind gyakrabban, mind szélesebb körben találkozunk zavarodottsággal, ha felhangzik egy történet iránti sürgető igény. Mintha legelidegeníthetetlenebbnek, a biztosak között is legbiztosítottabbnak hitt vagyontárgyunkat oroznák el tőlünk: a tapasztalatcserére való képességünket.

E jelenség egyik oka kézenfekvő: a tapasztalatnak esett az árfolyama. És úgy fest, mintha feneketlenül to-

vább zuhanna. Ahány pillantás az újságba, annyi bizonyítéka újabb mélypontra süllyedésének, annyi újabb tanújele annak, hogy tegnapról mára ismét sohasem hitt mértékben szenvedett változást nemcsak a külső, hanem az erkölcsi világ képe is. Egy folyamatnak vagyunk itt tanúi, amely a világháborúval indult, és azóta sem szűnt meg. A háború végén vajon nem figyeltünk-e fel arra, hogy az emberek elnémulva jöttek meg a harctérről? Hogy ami a közölhető tapasztalatokat illeti, szegényebben és nem gazdagabban tértek meg? A háborús könyvek tíz évvel későbbi áradata minden volt azután, csak éppen az nem, amit szájról szájra járó tapasztalatnak nevezhetünk. És ez nem volt érdekes. Mert a tapasztalatokat soha semmi sem hazudtolta alaposabban, mint a stratégiai tapasztalatokat az állóháború, a közgazdaságiakat az infláció, a testieket az anyagháború és az erkölcsieket a diktátor. Egy nemzedék, amely még lóvasúton járt az iskolába, áll itt a szabad ég alatt olyan tájon, ahol semmi sem maradt változatlan, csak a felhők, és alattuk – pusztító áramlatok és robbanások erőterében – az aprócska, törékeny emberi test.

II

A szájról szájra járó tapasztalat az a forrás, amelyből a mesemondó merít. És a meseírók közül azok a nagyok, akiknek műve a legkevésbé tér el a sok névtelen mesemondó szavától. A névteleneknek egyébként két, egymással sokszorosan elegyedő csoportja létezik. Sőt, a mesemondó figurája csakis az előtt válik elevenen megfoghatóvá, aki mindkét csoportot megjeleníti. „Nagy útról jön, nagy mesét tud" – mondja a népi szólásmondás, a mesemondót a messziről jöttel azonosítva. De éppoly

szíves meghallgatásra lel az is, aki otthon maradván, hazája szájhagyományát, meséit szólaltatja meg. Ha a kétfajta mesemondót a maga ősi képviselőiben kívánjuk felidézni, az egyiket a röghöz tapadt paraszt, a másikat a kereskedő tengerész jeleníti meg. Valóban, mindkét életszféra a mesemondóknak bizonyos fokig önálló törzsét fejlesztette ki. S mindegyik törzs még a késői századokban is megőrzi nem egy sajátosságát. Így tekinthetjük például az újabb német elbeszélők közül Hebelt és Gotthelfet a paraszti, Sealsfieldet és Gerstäckert a tengerésztörzs leszámazottjának. E törzsi felosztás egyébként inkább csak az alaptípusokat jelzi. A mese birodalmának tényleges, teljes történelmi szélességében való kiterjedése ugyanis nem képzelhető el e két őstípus igen intenzív kölcsönhatása nélkül. Elegyedésüket különösképpen elősegítette a középkori kézműves berendezkedés. Egyazon helyiségben dolgozott itt a vándorló legény és a letelepedett mester; és valamennyi mester vándorló legény volt egykor, mielőtt otthon vagy idegenben megtelepedett. Ha a mesemondás atyamesterei a parasztok és a tengerészek, úgy magasiskolája feltétlenül e kézművesrend volt. Benne egyesült a messzi távol meséje (ahogyan azt a világvándor hozta haza magával) a múltbeli históriával, ami viszont az otthon ülő számára volt meghitt.

III

Leszkov tér és idő távolában egyaránt otthon van. Az ortodox egyház tagja, olyan férfiú, aki őszintén érdeklődik a vallás iránt. Cseppet sem kevésbé őszinte azonban szembenállása az egyházi bürokráciával. S mivel a világi hivatalnokságot sem kedveli jobban, szolgálata a különböző állami hivatalokban rövid tartamú. Hosszú ideig

egy nagy angol cég oroszországi képviselője, és írói teljesítménye szempontjából ez volt a leghasznosabb. E cég megbízottjaként beutazta Oroszországot, és az utazások épp annyira táplálták tapasztalatait, mint ismereteit hazája helyzetéről. Ily módon nyert betekintést az orosz vidék vallási szektáinak világába is. Ez rányomta bélyegét elbeszéléseire. Az orosz legendákban Leszkov szövetségesekre talált a maradi bürokrácia elleni harcában. Egy sor legendás elbeszélésének középponti alakjában úgy ábrázolja az igaz – ritkábban az aszkéta, legtöbbször az egyszerű tevékeny – embert, hogy az látszólag a világ legtermészetesebb módján válik szentté. A misztikus elragadtatás Leszkovnak nem kenyere. Ha olykor szívesen át is engedi magát a csodálatosnak, azért jámborságában is legszívesebben a tenyeres-talpas természetességgel tart. Példaképnek az olyan embert tekinti, aki jól kiigazodik a föld dolgaiban, de nem merül el bennük teljesen. Ilyen magatartást tanúsít Leszkov saját világi dolgaiban is. Jól illik hozzá, hogy az írást későn, csak huszonkilenc éves korában kezdi el, csak a kereskedelmi utazások után. Első kinyomtatott munkájának címe: *Miért drága a könyv Kijevben?* Egy sor további írás – a munkásosztályról, az iszákosságról, a rendőrorvosokról, az állástalan kereskedőkről – előzi meg az elbeszéléseket.

IV

A gyakorlati érdekek szem előtt tartása igen sokszor jellegzetes vonása a született mesemondónak. Ezt a vonást Leszkovénál is tartósabb változatban ismerhetjük fel például Gotthelfnél, aki parasztjait mezőgazdasági tanácsokkal látta el, megtaláljuk Nodier-nél, aki a gázvilágítás veszélyeivel foglalkozott, és ide sorolható Hebel is,

aki olvasóit kisebbfajta természettudományos értekezésekkel traktálta *Schatzkästlein* (Kincsestár) c. kötetében. Mindez arra a mozzanatra utal, amely minden igaz mese sajátja: a haszonra, amit – nyíltan vagy rejtetten – valamennyi magában hordoz. Ez a haszon lehet egyszer valamiféle gyakorlati tanács, másszor valamiféle erkölcsi útmutatás, egy harmadik esetben lehet akár egy szólásmondás vagy életszabály, de mindegyikben tanácsokat osztogat hallgatójának a mesemondó. S ha a „tanácsadás" ma kissé régimódinak hangzana fülünkben, akkor ezért az a körülmény a felelős, hogy ma éppen a tapasztalatok közölhetősége mutat csökkenő tendenciát. Ennek következtében vagyunk mind magunkat, mind másokat illetően tanácstalanok. Valamely (éppen kibontakozó) történet folytatásának vonatkozásában ugyan a tanács kevésbé válasz egy kérdésre, mint a javaslat. Hogy a tanácsot kikérhessük, előbb tudnunk kellene elmesélni. (Mellesleg: az ember úgyis csak annyiban hallgat a tanácsra, amennyiben helyzetét kifejezésre juttathatja általa.) Az átélt életanyagba beleszőtt tanács: bölcsesség. A mesemondás művészete éppen azért van kihalóban, mert kihalóban van az igazság epikus oldala, a bölcsesség is. Folyamat ez, amelynek eredete mélyebbre nyúlik. Nagy ostobaság volna pusztán „hanyatlási tünetnek" s még ennél is nagyobb ostobaság merőben „modern bomlási jelenségnek" tekinteni. Sokkal inkább évszázadokon át érlelődő, történelmi termelőerők kísérőjelensége ez, amelynek során a mese fokonként kiszorult az eleven szó birodalmából, s a tovatűnőben ugyanakkor új szépség vált érzékletessé.

V

Egy folyamatnak, amelynek végeredményeként a mese lehanyatlik, a regény újkor eleji megjelenése jelzi a kezdetét. Ami a regényt a mesétől (és a szűkebb értelemben vett epikától) elválasztja, az az, hogy lényege szerint a könyvformára szorul. Elterjedése csak a könyvnyomtatással válik lehetségessé. Más határozza meg a szóban továbbörökíthetőnek, az epikai javaknak az időtállóságát és megint más a regényét. A regény azáltal különül el a prózaköltészet minden egyéb formájától – a mesétől, a mondától, de még a novellától is –, hogy nem merít a szájhagyományból és nem is torkoll bele. Elsősorban a mesétől különbözik. A mesemondó a közvetlenül vagy hallomás útján nyert tapasztalatra alapozza történetét. Ez aztán hallgatói tapasztalatává válik. A regényíró azonban kivált e körből. E műfaj szülőhelye a magányos egyén, aki nem tudja többé példázatszerűen kifejezni, ami a leginkább nyomja a szívét, és maga is tanácstalan lévén, többé nem lehet tanácsadó. Regényt írni annyit jelent, mint az emberi élet ábrázolásában élére állítva felmutatni az összemérhetetlent. Az élet zsúfoltságának közepette és e zsúfoltság ábrázolásával az élők mélységes tanácstalanságát tanúsítja a regény. Már a *Don Quijote,* e műfajban mindjárt az első legnagyobb, rögtön arra oktat, hogy a legnemesebbek egyikének – éppen Don Quijoténak – lelki nagysága, merészsége és segítőkészsége, mily nagy mértékben tanácstalanná válik, s mennyire nélkülözi a bölcsesség legcsekélyebb szikráját is. Ha az évszázadok során olykor történt is kísérlet arra – a legkövetkezetesebben talán a *Wilhelm Meister vándoréveiben* –, hogy a regénybe valami tanítást rejtsenek el, úgy ez mindig a formától való elkanyarodáshoz vezetett... A fejlődésregény ezzel szemben egyáltalában nem tér el

a regény alapstruktúrájától. Azáltal ugyanis, hogy egyetlen személy fejlődésébe sűríti a társadalmi életfolyamatot, a lehető legtörékenyebb igazolást nyújtja az életformát meghatározó rendnek. Az igazolás szöges ellentétben áll a rend valóságával. A fogyatékos éppen a fejlődésregényben lesz eseménnyé.

VI

Az epikai formák változásfolyamatát ritmusokban kell elképzelnünk, s ezeket azokhoz az átalakulásokhoz lehet hasonlítani, amelyeket a százezerévek során a föld felszíne elszenvedett. Az emberi közlésformák közül aligha találunk egyet is, amelynek fejlődése s letűnése lassúbb ütemű lett volna. A regénynek, noha kezdeteit ott találjuk már az ókorban is, századokra volt szüksége, míg – a polgárság kibontakozásával – szert tett azokra az elemekre, amelyek majd virágzásához segítik. Ezen elemek felléptével a mese kezd visszahúzódni az archaikusba, s bár sokszorosan igyekszik magába fogadni az új tartalmat, ez valójában sohasem lesz formai meghatározójává. Másfelől pedig azt látjuk, hogy a polgárság uralomra kerülésével a kifejlett kapitalizmusban e réteg egyik legfontosabb eszköze a sajtó lesz, s vele a porondra lép a közlésnek olyan új formája, amely – bár eredete szintén a múltban gyökerezik – az epikát korábban sohasem befolyásolta döntő módon. Most azonban éppen ezt teszi. Ez az új közlésforma az információ.

Villemessant, a *Figaro* megalapítója, a következő híres formulában határozta meg az információ lényegét: „Az én olvasóimnak – szokta mondani – fontosabb egy padlástűz a Quartier Latinban, mint Madridban egy forradalom." Mindez egy csapásra világossá teszi, hogy im-

már nem a távoliról szóló híradás, hanem az információ, a közeliről nyújtott tájékoztatás talál nyitott fülekre. A hírnek, mely a távolból jött – akár idegen országok térbeli, akár a hagyományok időbeli távolából – hitele volt, amely érvényt szerzett számára, akkor is, ha nem ellenőrizték. Az információ azonban az azonnali bizonyíthatóság igényével lép fel. Íme, ez az első, hogy „magáért és magától értetődő" módon jelentkezik. Igen sokszor semmivel sem pontosabb, mint a korábbi századok hírei voltak annak idején. Ám míg ez utóbbiak szívesen kölcsönöztek a csodák világából, az információ számára elengedhetetlen, hogy valószínűnek hangozzék. Ezáltal mutatkozik a mese szellemével összeegyeztethetetlennek. A mesemondás művészete ritka madár manapság, s e tényállás előidézésében döntő szerepe van az információ elterjedésének.

Minden új nappal a földkerekség újdonságairól is új tájékoztatást nyerünk. Mégis szegények vagyunk figyelemre érdemes történetekben. Abból adódik ez, hogy nem fut be hozzánk esemény, amely nem lenne megtűzdelve magyarázatokkal. Vagyis: a történések közül majdnem minden információs anyaggá válik, és majdnem semmi meseanyaggá. A mesemondás művészetének legalább a fele abban áll ugyanis, hogy az előadott történetet mentesítse mindenféle magyarázattól. Ebben mester Leszkov (gondoljunk például többek között *A rablás* vagy *A fehér sas* c. írásaira). A rendkívülit, a csodálatosat a legnagyobb részletességgel meséli el, a történések lélektani összefüggéseit azonban nem erőlteti rá az olvasóra. Engedi, hogy az maga tegye a helyére a dolgokat, úgy, ahogyan ő érti, s a történet ezzel jut hozzá ahhoz a széles lendülethez, amellyel az információ nem rendelkezik.

VII

Leszkov az ókori mesterek iskolájába járt. A görögök első mesemondója, Hérodotosz *Históriái* harmadik kötetének tizennegyedik fejezetében tanulságos történet található. Pszammetikhoszról szól.

„Hogy Egyiptom királya, Pszammetikhosz, Kambüszész perzsa királytól legyőzetett és foglyul ejtetett, Kambüszész igyekezett megalázni foglyát. Parancsot adott: Pszammetikhoszt állítsák ki arra az útra, melyen majd végigvonul a perzsa diadalmenet. Továbbá úgy rendezte, hogy saját leányát a fogoly király mint korsajával a kútra térő szolgálólányt lássa elhaladni maga előtt. S míg a többi egyiptomi mind jajveszékelt e látványra, Pszammetikhosz moccanatlanul állt és szemét a földre sütve hallgatott, és rezzenetlen maradt akkor is, amikor nemsokára fiát látta a menetben elvonulni a kivégzendők között. De midőn ezután felismerte a foglyok sorában egyik elaggott, koldussá lett szolgáját, fejét verte öklével, és minden jelét adta mélységes bánatának."

Ez a történet jól mutatja, hogyan áll a helyzet az igazi mesével. Az információ minden értéke újdonságának percével együtt illan el. Élete tartama csak ez a pillanat, ennek kell önmagát maradéktalanul átadnia, s időveszteség nélkül önmagát megindokolnia. Másként a mese: ő nem tékozolja el magát. Sűrítetten őrzi meg erejét, és még hosszú ideig képes a kibontakozásra. Ily módon térhetett vissza Montaigne az egyiptomi királyhoz, megkérdezvén: miért csak a szolga megpillantásakor jajveszékel? S Montaigne így felel a maga által feltett kérdésre: „A király már annyira telítve volt fájdalommal, hogy még csak egyetlen csepp hiányzott, s szakadt a gát." Így Montaigne. De felelhetünk másként is: „A királyt királyi sors nem hatja meg, hiszen az a sajátja." Vagy: „A színpadon

sok minden meghat bennünket, ami az életben nem; ez a szolga pusztán csak színész a király szemében." Vagy: „A nagy fájdalom felgyülemlik, és csak az enyhülés robbantja ki. Az enyhülés ez esetben a szolga megpillantása." – Hérodotosz nem magyaráz semmit. Beszámolója a lehető legszárazabb. Ezért képes az ókori egyiptomi történet az évezredek múltával is ámulatot kelteni és elgondolkoztatni. Hasonlóan ama vetőmagokhoz, amelyek évezredeken át hevertek légmentesen elzárva a piramisok sírkamráiban, és mégis mind a mai napig megőrizték csírázóképességüket.

VIII

Semmi sincs, ami a történeteket az emlékezetben jobban megőrizné, mint ama tartózkodó tömörség, amely elvonja őket a lélektani elemzések elől. És minél természetesebben nélkülözi a mese a lélektani árnyalást, annál biztosabb nyomot hagy hallgatója emlékezetében, annál tökéletesebben illeszkedik a mesélő saját tapasztalatához, annál szívesebben fogja a mesemondó majd – holnap vagy holnapután – továbbmesélni. E mélyben zajló asszimilációs folyamatnak olyanfajta enyhülési állapotra van szüksége, amely mind ritkábbá és ritkábbá válik manapság. Ha a testi enyhülés csúcspontja az alvás, úgy a lelki enyhülésé az unalom. Ez az álommadár, amely a tapasztalat tojását költi ki. A betűk erdejében a levelek zizegése elűzi. Fészkei – ama foglalatosságok, amelyek intenzíven kapcsolódnak az unalomhoz – már kihaltak a városokban és hanyatlóban vannak a falvakban is. Ezzel együtt vész el az odafigyelés képessége, és az odafigyelők közössége is eltűnik. Történeteket mesélni – ez egyben mindig a továbbmesélés művészetét is je-

lenti, s ez veszendőbe megy, ha a történetek nem maradnak fenn. Veszendőbe megy, mert többé nem szőnekfonnak hallgatása közben. Minél önfeledtebb a hallgató, a hallottak annál mélyebben vésődnek agyába. S ha magával ragadja a munka ritmusa, úgy figyel a történetekre, hogy továbbmesélésük adottságát mintegy magátólértetődően örökli. Ilyen tehát a háló, amelyben a mesemondás adottsága nyugszik. És így bomladozik minden szálában, miután évezredekkel ezelőtt, a kézművesség legősibb formáiban megszőtték-bogozták.

IX

A mese, ahogyan a paraszti, a tanyasi és a városi kézművesség körében hosszan fejlődött-gyarapodott, maga is mintegy kézműves formája a közlésnek. Nem az a célja, hogy a dolgot „magánvalójában" adja, mint az információ vagy a riport, hanem beágyazza a mesélő életébe, hogy aztán megint kiemelje onnan. Ily módon viseli a mese a mesélő keze nyomát, mint ahogy az agyagedény a fazekasét. A mesemondó általában azzal kezdi történetét, hogy leírja a körülményeket, amelyek között az tudomására jutott, ha ugyan nem egyenesen saját élményeként meséli el. Leszkov *A rablás*t egy utazás leírásával indítja, mondván, hogy a most következő történetet egyik útitársától hallotta a vonaton; máskor Dosztojevszkij temetése jut eszébe, ahol *Míg hangzott a Kreutzer szonáta* c. elbeszélése hősnőjével megismerkedett; megint máskor egy olvasókör képét idézi fel, mintha ott hallotta volna, s nekünk most csak visszaadná az *Érdekes férfiak*ról szóló históriát. Így hagy nyomot személyéről valamennyi elbeszélésében, egyszer úgy, mint aki

maga megélte, máskor, mint aki első kézből hallotta az eseményeket.

E míves mesterséget, a mesemondást, egyébként Leszkov maga is ilyennek, kézműipari jellegűnek fogta fel. „Az írás – olvasható egyik levelében – számomra nem szabad művészet, hanem kézművesség." Semmi meglepő nincs benne, hogy úgy érzi: a kézműiparhoz kötődik, s hogy idegenül áll szemben a modern technikával. Tolsztoj, akinek az ilyesmihez feltétlenül volt szeme, alkalomadtán Leszkovnak erre a mesemondói vénájára céloz, amikor egy alkalommal az első olyan írónak nevezi, „aki rámutat a gazdasági fejlődés fogyatékosságára ... Különös, hogy Dosztojevszkijt oly sokan olvassák ... Ezzel szemben egyáltalában nem értem, hogy miért nem olvassák Leszkovot, aki pedig valósághű író." *A bolha* c. félig mondai, félig tréfa jellegű, féktelen, pajkos történetben Leszkov a tulai ezüstművesek ötvösművészetét dicséri. Remeküket, az acélbolhát, Nagy Péter cár elé viszik, aki ennek láttán meggyőződik róla, hogy az oroszoknak nincs szégyellnivalójuk az angolokkal szemben.

Ama kézművesi szférának, ahonnan e mesemondó elszármazik, szellemi képét talán senki sem rajzolta meg hívebben, mint Paul Valéry: „A mesemondó a természet tökéletes dolgairól beszél, a hibátlan gyöngyszemekről, a dús, érett borokról, a szépen kiformált teremtményekről, s ezekről mondja, hogy »az egymáshoz kapcsolódó okok hosszú láncolatának, drágamívű alkotásai«." Az ilyen indítékok felhalmozásához szükséges idő határa azonban szerinte csak a tökély lehet. „A természetnek e türelmes módszerét – folytatja Paul Valéry – egykor utánozták az emberek. Miniatűrök, tökéletes finomsággal megmunkált elefántcsont vésetek, remekbe csiszolt és metszett kövek, lakkmunkák, festmények, amelyeken áttetszenek a vékony, egymásra lehelt rétegek ... – az önmegtagadó,

kitartó fáradozásnak e teljesítményei nem léteznek ma már, elmúlt az az idő, amikor még nem számított az idő. A ma embere nem dolgozik olyan munkán, amelyet nem lehet lerövidíteni."

Valójában sikerült neki még magát a mesét is lerövidíteni. Megértük létrejöttét a short storynak, amely eleve lemond a szájhagyományról, s ama vékony, áttetsző rétegek lassú egymásra rakódását sem engedi többé, amely a legtalálóbb képet nyújtja a hogyanról s mikéntről, ami által – a sokszoros továbbadással ráracódott rétegekkel gazdagodva – a tökéletes mese világra születik.

X

Valéry fejtegetései a következő szavakkal zárulnak: „Csaknem úgy fest, mintha az örökkévalóság gondolatának eltűnése egybeesnék a hosszantartó munkától való növekvő vonakodással." Az örökkévalóság gondolata a legerősebben mindig is a halál forrásából táplálkozott. S ha most eltűnőben van e gondolat, úgy véljük, a halál arculatának kellett megváltoznia. Kiderül, hogy e változás nagyon is rokon azzal a folyamattal, amely a tapasztalatok közölhetőségét oly mértékben lecsökkentette, amily mértékben közeledett a mesemondás művészetének végórája.

A halálgondolat mindenütt jelenvalóságának, képi erejének kiszorulása a közösségi tudatból az utóbbi néhány évszázad során jól követhető. Utolsó fázisaiban felgyorsul ez a folyamat. Míg végül a XIX. században a polgári társadalom higiéniai és szociális, egyéni és közintézkedéseivel elérte azt a mellékhatást, amelyre tudat alatt talán kezdettől törekedett: lehetővé tette az ember számára, hogy kivonja magát a haldokló látványától. A

halál: az egyéni életfolyamatnak egykor legnyilvánosabb, legpéldamutatóbb eseménye (csak a középkori képeket kell magunk elé idéznünk, amelyeken a halálos ágy trónussá alakult át, s a halottas ház szélesre tárt kapuján tódul felé a nép) – a halál az újkorban egyre jobban kitaszíttatott az élők látóköréből. Valaha nem volt ház, alig volt egyetlen helyiség is, amelyben valaki meg ne halt volna már. (A középkor térbelileg is felfogta azt, amit egy ibizai napóra felirata időélményként rögzít: Ultima multis.) A ma polgárai az örökkévalóság bérlői, a haláltól tisztán tartott helyiségekben, s ha már a végüket járják, szanatóriumba vagy kórházba dugják őket örököseik. Csakhogy arról van szó, hogy az emberi tudás és bölcsesség, de főként a megélt élet maga – s ez az anyag, amiből minden történet szövődik – csak elmúlásával nyer közölhető formát. Amint élete fogytával az ember lelki szemei előtt elvonulnak élete képei – s köztük önmaga, amilyennek látta magát, anélkül, hogy önarcképét tudatosította volna – ugyanígy oldódik szét a haldokló arcvonásaiban, tekintetében egyszerre minden, ami felejthetetlen. Ezért mondhatja el ilyenkor élete eseményeit a legnyomorultabb gazfickó is olyan hitelességgel, amellyel a halál ruházza fel őt a körülötte álló élők szemében. Az elbeszélt történet ősforrása ebből a hitelességből ered.

XI

Mindent, amiről a mesemondó tudósíthat bennünket, a halál szentesít. A haláltól kölcsönözte szavának hitelét. Vagyis: történetei a természet történetére utalnak vissza. Példaszerű formában fejeződik ez ki a hasonlíthatatlan Johann Peter Hebel egyik legszebb elbeszélésében. A történet a *Schatzkästlein des rheinischen Hausfrendesben*

található, a címe *Unverhofftes Wiedersehen* (Nem remélt viszontlátás.) és egy fiatal fickó eljegyzésével kezdődik, aki a falusi bányaműveknél dolgozik. Esküvője előestéjén, a tárna mélyén eléri a bányászhalál. Jegyese hű marad hozzá a halálon túl is, és elég soká él ahhoz, hogy egy napon, mint öreg anyóka, az elhagyott tárnából felszínre hozott, s a vasgálic által épen megőrzött holttetemben felismerje egykori kedvesét. E viszontlátás után őt is magához szólítja a halál. Mármost Hebel, elérkezvén e mese folyamatában ahhoz a követelményhez, hogy a sok-sok év múlását érzékletessé tegye, e feladatot a következő mondatokkal oldja meg: „Ez idő alatt földrengés döntötte romba Lisszabon városát, és lezajlott a hétéves háború, és meghalt I. Ferenc császár; és feloszlatták a jezsuita rendet és felosztották Lengyelországot, és meghalt Mária Terézia császárnő, és Struensee-t kivégezték. Amerika fölszabadult, és az egyesített francia–spanyol haderő nem tudta Gibraltárt bevenni. És a törökök egy magyarországi várbörtönbe zárták Stein tábornokot, és meghalt József császár is. Gusztáv svéd király meghódította az orosz Finnországot, és a francia forradalom és a hosszú háború kezdetét vette, és II. Lipót császár is a sírba tért. Napóleon elfoglalta Poroszországot, és Koppenhágát bombázták az angolok; és vetettek és arattak a földművesek. A molnárok őröltek, a kovácsok kovácsoltak és föld alatti munkahelyükön a bányászok bányászták az érceket. És amikor az 1809-es esztendőben a faluni bányászok..."

Soha mélyebben nem ágyazta bele mesemondó a természet történetébe elbeszélését, mint Hebel ebben a kronológiai felsorolásban. Csak figyelmesen kell olvasnunk: oly szabályos szakaszokban tűnik fel benne újra meg újra a halál, mint a Kaszás a toronyóra figurái között a déli körsétán.

XII

Egy bizonyos epikai forma mindenfajta vizsgálata megköveteli a történetíráshoz való viszonyának szemügyre vételét. E kérdést – továbbmenőleg – úgy is felvethetjük, hogy az epika minden formája között nem a történetírás képviseli-e az alkotói indifferenciát. Ilyenképpen úgy fog viszonyulni a többihez, mint a fehér fény a színskálához. Bárhogy álljon is a dolog, egyik epikai forma sem tűnik elő oly egyértelműen a történetírás tiszta, színtelen fényének hátteréből, mint a krónika. A különböző elbeszélésmódok úgy sorakoznak fel e műfaj széles színskáláján, mint ugyanannak a színnek árnyalatai. A krónikás meséjének anyaga a történelem. Az iménti hebeli részlet teljességgel krónikai hangvételű, a történelmet író történész és a történelmet mesélő krónikás közti különbséget könnyűszerrel megmérhetjük általa. A történetíró köteles ilyen vagy olyan magyarázatot fűzni azokhoz az eseményekhez, amelyekkel foglalkozik; semmiképpen sem elégedhet meg azzal, hogy a világfolyamatot illusztráló példákként mutassa fel őket. A krónikás viszont pontosan ez utóbbit teszi, kiváltképpen középkori, klasszikus reprezentánsa, aki egyben előfutára a későbbi történetírónak is. A középkori krónikás azzal, hogy történelmi meséjében az események alapjául a kifürkészhetetlen isteni szándékot tette meg, a bizonyító érvelés terhét eleve elhárította magától. Ennek helyébe a magyarázat lépett, amely nem a meghatározott események pontos összekapcsolásának, hanem a nagy, kifürkészhetetlen világfolyamatba való beillesztésüknek a művelete.

Hogy vajon e világfolyamat természeti avagy isteni meghatározottságú-e, semmi különbséget sem jelent. A mesemondó alakjában megváltozott, mintegy szekularizált formában a krónikás él tovább. Leszkov azok közé

tartozik, akiknek műve rendkívül világosan bizonyítja ezt. Mindketten, a krónikás a maga üdvtörténeti, a mesemondó pedig profán eljárásával olyannyira részeivé válnak e műnek, hogy némely meséről alig lehet megállapítani: a vallásos világnézet aranyos avagy a világi szemlélet tarka alapszőttesén bontakozik-e ki előttünk.

Ilyen például *Az alexandritkő*ről szóló történet, amely „ama régi időkbe" vezeti vissza az olvasót, „amidőn a magasságos ég planétái és a föld méhének drágakövei még törődtek az emberfiak sorsával, nem úgy, mint manapság, amikor is, égen és föld alatt egyaránt mindenminden közömbös az ember végzetével szemben, hang sehonnan sem szól hozzá, s engedelmesen nem hallgat rá többé semmi sem. A sok ismeretlen planétának a horoszkópokra nincs többé hatása, s a rengeteg újonnan felbukkant ismeretlen kő, bár fajsúlyuk és sűrűségük szerint mind megvizsgálták, megmérték-osztályozták őket, már semmit sem közölnek, nem hoznak semmi hasznot sem nekünk. Elmúlt az az idő, amikor még szóba álltak az emberrel."

Mint látható, annak alapján, ahogyan e leszkovi részlet illusztrálja, lehetetlen egyértelműen meghatározni a világfolyamat jellegét. Vajon isteni vagy természeti meghatározottságú-e? Csak az az egy bizonyos, hogy éppen mint világfolyamat a tulajdonképpeni történeti kategóriákon kívül helyezkedik el. Ama korszak, mondja Leszkov, amelyben az ember a természettel még összhangban levőnek tudta magát, letűnt. Schiller a naiv költészet periódusának nevezte a világidőnek ezt a szakaszát. Ehhez maradt hű a mesemondó és szemét nem veszi le arról az óraszámlapról, amely előtt, a teremtmények elvonuló menetében, hol vezetői, hol nyomorult sereghajtói szerepben ott a helye a halálnak is.

XIII

Ritkán vetettek számot azzal, hogy a hallgatónak a mesemondóhoz való naiv viszonyában az elsajátítás vágya a meghatározó elem. A naiv hallgató számára az a lényeges, hogy biztosítsa a maga számára a visszaadás lehetőségét. Az első számú epikus érték az emlékezet. Csakis az átfogó emlékezet teszi képessé az epikát egyfelől arra, hogy a dolgok folyását a magáévá tegye, másfelől letűnésükkel, azaz a halál hatalmával megbékéljen. Nincs mit csodálkoznunk azon, ha a nép egyszerű gyermeke számára – ahogy ezt az alakot Leszkov egy szép napon kigondolta – a cár, az életkörének csúcsán és történeteinek középpontjában álló alak, a legátfogóbb emlékezőképességgel rendelkezik. „Cárunknak – olvashatjuk – és egész családjának valóban bámulatra méltó az emlékezete."

A görögöknél az epika múzsája Mnemoszüné, az emlékeztető. E név a vizsgálódót bizonyos világtörténelmi válaszúthoz vezeti vissza. Ha ugyanis az emlékezetből lejegyzett dolgok – a történetírás – ábrázolják a különböző epikai formákkal szemben az epikai indifferenciát (csak úgy, ahogyan a nagy próza közömbös a különböző versmértékekkel szemben), a legősibb epika, az eposz éppígy bizonyos fajta indifferencia révén, magába foglalja mind a mesét, mind a regényt. Amikor azután, az évszázadok elteltével, a regény kezd kibontakozni az eposzi anyaölből, nyilvánvalóvá válik, hogy az epika múzsai eleme, az emlékeztetés, egészen más formában lép napvilágra benne, mint a mesében.

Az *emlékeztetés* teremti meg a hagyományok láncolatát, amely a megtörténtet nemzedékről nemzedékre továbbörökíti. Szélesebb értelemben véve ez maga az epika múzsai eleme, s felöleli az epika valamennyi kü-

lönös formáját. E formák művelői közül első helyen áll a mesemondó. Ő szövi ama hálót, amelyet végül is minden történet együttesen kialakít. Az egyik felzárkózik a másik mellé, amint ezt a nagy mesemondók általában, különösen szívesen pedig a keletiek mindig is mutatták. Valamennyi mesemondóban él egy-egy Seherezáde, aki a lepergetett mese fonalába mindig új meg új mese szálát ölti. Ez az epikus *emlékezet,* ez a mese múzsai jellege. Vele is szembeállítható azonban egy további, szűkebb értelemben véve szintén múzsaelv, mégpedig elsősorban a regény múzsai elve, amelyet az eposz még a mese múzsai voltától elválaszthatatlanul rejteget magában. Ez az elv esetenként legalábbis felsejlik már az eposzokban. Így mindenekelőtt az ünnepélyesebb homéroszi részletekben, mint például a múzsa segítségül hívása a mű kezdetén. Ami e részletekből itt elénkbukkan, az a regényíró megörökítő jellegű emlékezete, szemben a mesemondóéval, amely szórakoztató jellegű. Az előbbit *egy* hősnek, *egy* bolyongásnak, *egy* küzdelemnek szentelik, az utóbbit pedig több, egymással nem összefüggő eseménynek. Vagyis más szóval: a *megemlékezés* az, ami a regény múzsai elemeként immár odaáll a mese múzsai eleme, az emlékezet mellé, miután az eposz felbomlásával az emlékeztetésben való eredeti egységük felbomlott.

XIV

„Senki nem hal meg oly szegényen – mondja Pascal –, hogy ne hagyna hátra valamit." Minden bizonnyal igaz ez az emlékek viszonylatában is – csakhogy ők nem mindig találnak örökösre. A regényíró a várományosa ennek a hagyatéknak – de csak ritkán veszi át mélységes melankólia nélkül. Mert végső soron olyanformán szokott len-

ni a regényíró örökségével, ahogyan egy halottat megszólnak az egyik Arnold Bennett-regényben: „Az igazi életből semmi sem jutott neki." A dolognak erről az oldaláról a legfontosabb megállapítást Lukács György tette, aki „a transzcendentális otthontalanság" műfajának tekintette a regényt. A regény, mondja tovább Lukács, az egyetlen olyan műfaj, amely konstitutív elvei közé sorolja az időt.

„Az idő – olvashatjuk *A regény elmélete* c. műben – csak azután válhatik konstitutívvá, amikor a transzcendentális otthonhoz fűződő kötelék már elszakadt. Értelem és élet, s vele a lényegi és az időleges csak a regényben válik el egymástól, szinte úgy is mondhatnánk, hogy a regény egész belső cselekménye nem egyéb, mint az idő hatalma elleni küzdelem ... És ebből fakadnak ... az epikailag valódi időélmények: a remény és az emlékezés ... Csakis a regényben ... fordul elő az alkotó jellegű, a tárgyhoz illő és azt átalakító emlékezet ... A belső és külső világ kettőssége a szubjektum számára csak oly módon oldható fel itt, ha ... élete egységét az emlékezetében összesűrített, elmúlt életfolyamatok aspektusából pillantja meg ... Az a belátás, amely ezt az egységet átfogja, ... lesz azután sejtőn intuitív megaragadása az élet el nem ért s ezért kimondhatatlan értelmének."

„Az élet értelme" – ez a középpont, a regényben valójában minden ekörül forog. A rá irányuló kérdés azonban nem más, mint kezdeti kifejezése annak a tanácstalanságnak, amellyel az olvasó éppen ebben az írott életben szembe találja magát. Emitt „az élet értelme", amott „a mese morálja" – a regény és a mese ezekkel a jelszavakkal áll szemben egymással, ezeken lehet leolvasni e műfajok egymástól teljesen elütő történelmi helyzetkülönbségének mutatóját. Ha az első tökéletes regény mintája a

Don Quijote volt, úgy az *Érzelmek iskolája* talán a legutolsó.

E mű végszavaiban az értelem, amely a polgári korszakot hanyatlása kezdetétől nyomon követte, akár a borban a seprű, úgy ülepedik le az élet serlegében. A regénybeli két jó barát, Frédéric és Deslauriers, a közös ifjúkorra emlékezik. És ekkor kerül szóba az a kis történet, hogy hogyan is szöktek ők el egyszer, „minden kamasz titkos vágyát" követve, szülővárosuk nyilvánosházába, és hogyan jöttek el aztán onnan dolguk végeztelen, mindössze a magukkal hozott virágcsokrot adván át a szalontulajdonosnőnek. „A dologból nagy botrány lett, amit még három év múlva is emlegettek. Most egymásnak mesélték, áradozva, zavarosan, s lépten-nyomon javítgatva egymás közös emlékeit; s mikor kimerítették mind »Talán ez ért a legtöbbet« – tette hozzá Frédéric. »Bizony, talán igazad van – válaszolta Deslauriers. – Ez ért még a legtöbbet.«"

Ilyen felismeréssel találkozunk a regény végén, amely – szigorúbb értelemben véve – jobban illik hozzá, mint bármiféle meséhez. Mert valóban nem létezik mese, amellyel kapcsolatban a „hogyan volt azután" kérdése jogát veszíthetné. A regény ezzel szemben nem is remélheti, hogy akár egyetlen lépéssel is továbbjuthat azon a határon, amelyet – az élet értelmének sejtelmes megjelenítését ígérve – maga szab olvasójának, amikor a „Finis" szót az oldalak végére odailleszti.

XV

Aki mesét hallgat, sőt, valamelyest még az is, aki csak olvassa, ott van az elbeszélő társaságában. A regényolvasó azonban magányos. Nála többről van szó, mint min-

den egyebet olvasónál. (Mert még a verset olvasva is hajlamos rá az ember, hogy – fülének is kedvezve – a szavaknak hangot kölcsönözzön.) Magányában a regényolvasó anyagát minden más olvasónál mohóbban keríti hatalmába. Képes rá, hogy pihenés nélkül, egyfolytában sajátítsa el, valósággal magába nyelje. Ténylegesen: elfogyasztja, elnyeli ezt az anyagot, akár a kandalló a lángot. A regényen végighúzódó feszültség nagyon hasonlít ama léghuzathoz, mely a kandallóban éleszti, játékoselevenné teszi a lángot.

Száraz matéria táplálja a regényolvasó lobogó érdeklődését. – És mit értünk ezen? „Az az ember, aki 35 éves korában meghal – mondotta Moritz Heimann egyszer –, életének minden pontján az az ember, aki meg fog halni 35 éves korában." Kétes egy mondat ez. De csakis és kizárólag azért, mert az időt ragadja meg. Valójában olyan emberre gondolnak itt, aki – 35 éves korában elhalálozván – élete minden pontjában úgy jelenik majd meg az emlékezőnek, mint akinek 35 éves korában meg kell halnia: e mondat, melynek a való élet vonatkozásában nincs értelme, az emlékké vált életre százszázalékosan talál. És jobban, mint ahogyan itt történik, nem is lehetne megragadni a regényfigura lényegét. A szóban forgó ember azt mondja el magáról, hogy élete „értelme" csak halála felől tárul fel. Mármost a regényolvasó éppenséggel olyan emberfigurákat keres, akiknek sorsából kiolvashatja „az élet értelmét". Ennélfogva akárhogyan is, de előre biztosnak kell lennie abban, hogy haláluknak is tanúja lehet. Vagy legalábbis képletes haláluknak: a regény végének. De jobb, ha a valóságosnak. Miként hozzák tudomására e figurák, hogy a halál őreá is les már, mégpedig egészen bizonyosan és egy egészen bizonyos helyen? Ez az a kérdés, amely lankadó érdeklődését újra meg újra felszítja a regény cselekménye iránt.

A regény tehát nem azért jelentős, mert többé-kevésbé tanulságosan elénk állít valamely idegen sorsot, hanem azért, mert az az idegen sors nekünk adja át az őt elemésztő láng melegét; olyasmit tehát, amelyet a sajátunkéból soha meg nem nyerhetünk.

Az olvasót a regényhez az a remény vonzza, hogy egy másik ember haláláról értesülve melengetheti a saját, didergő életét.

XVI

„Leszkov – mondja Gorkij – a legmélyebben népi gyökerezettségű író: ő az, aki mindenféle idegen befolyástól érintetlen." A nagy mesemondó mindig népi talajon áll, elsősorban a kétkezi umnkásrétegek talaján. Miután azonban e rétegek a parasztit, a tengerészt és a városit foglalják magukban, mégpedig gazdasági és technikai fejlődésük sokrétűen váltakozó állomásain át, ennek megfelelően sokrétű változatokban halmozódnak fel azok a felfogások is, ahogyan tapasztalatkincsüket számunkra átadják. (Nem is szólva itt arról a semmiképpen sem elhanyagolható részről, amellyel a kereskedéssel foglalkozók rétege járul hozzá a mesemondás művészetéhez; úgy látszik, mintha nem annyira a tanulságos tartalmakban való gazdagítást, mint inkább ama fogások finomítását köszönhetnénk nekik, amelyekkel a hallgatóság figyelme mindjobban felcsigázható. *Az ezeregyéjszaka meséi* körében mély nyomuk maardt vissza.) Nos, anélkül, hogy bármiképpen is csorbulna a mesemondásnak az emberiség háztartásában vitt elementáris szerepe, a mese-felfogás módjai, amelyekkel a termést betakarítják, a lehető legváltozatosabbak. Ugyanazt, amit Leszkovnál azonnal mint vallásosat észlelhetünk, Hebelnél, ugyanilyen szem-

beszökően, mint a felvilágosodás pedagógiai célzatosságát látjuk viszont, Poe-nál mint hermetikus hagyományt, Kiplingnél pedig úgy, amint a brit tengerészek és gyarmati katonák életkörében lel végső menedékre. Közös továbbá minden nagy mesemondónak az a tulajdonsága, hogy mint holmi létrán, a legnagyobb könnyedséggel kúszik le és fel tapasztalatainak ága-bogai közt. E létra, amelynek egyik vége a föld mélyébe nyúlik, másik vége a felhőkbe vész, ez a létra a kollektív tapasztalat, amelynek számára nem riasztó és nem végső határ az sem, ami a legmélyebb megrázkódtatást jelenti az egyén számára – vagyis a halál.

„És még máig is élnek, ha meg nem haltak" – mondja a tündérmese. A tündérmese, amely a gyermeknek még ma is első tanácsadója, mert az emberiség számára is ez volt valamikor, titkon továbbél minden mesében. A tündérmese-mondó volt és marad az első igazi mesemondó. Ha úgy esett, hogy a jótanács drága volt, a tündérmese tudta ennek a módját, s a legnehezebb szükségben is ő segített a legkészségesebben. Ez a legnagyobb szükség a mítosz szüksége volt. És ama legkorábban megtalált ellenszerről, amellyel az emberiség a mítosz lidércnyomását lerázza magáról, a tündérmese ad hírt nekünk. Az együgyű alakjában azt mutatja meg, miként tetteti magát a mítosszal szemben „együgyűnek" az emberiség; a „legifjabb fivér" alakjában azt, miként nőnek meg a mitikus ősidőktől való távolodás arányában az emberiség esélyei; annak alakjában, aki a félelmet kitapasztalni indult, elénk tárja, hogy a félelmetes dolgok számukra nem beláthatatlanok; az „okos" figurájával a mítosz által felvetett kérdéseknek – így a szfinksz kérdéseinek – lapos egyoldalúságát mutatja meg nekünk, a mesebeli gyermekek segítségére siető állatfigurákban pedig azt, hogy a természet nemcsak a mítoszt szolgálja, hanem

sokkal inkább az ember köré zárkózik fel. A legtanácsosabb – így tanította régen a tündérmese az embert, és tanítja ma is a gyereket – a legtanácsosabb ravaszsággal és hetykeséggel szembenézni a mítosz világának durva erőivel. (Ily módon polarizálja a tündérmese a bátorságot, ti. dialektikusan: mint hetykeséget [ez a ravaszság] és mint magabiztosságot.) A megszabadító csoda, amely sajátja a tündérmesének, korántsem mitikus módon vonja bele a természetet a játékba, hanem a megszabadított emberrel való összefonódottságára utalva. Ezt az összefonódottságot az érett ember csak időnként érzékeli, ti. a boldogságban, a gyermek elé azonban a tündérmesével lép először, és boldoggá teszi.

XVII

Kevés mesemondónál találunk a Leszkovénál mélyebb rokonságot a tündérmesei szellemmel. Itt a görögkeleti egyház dogmatikájából táplálkozó tendenciáról van szó. Ebben a dogmatikában, mint ismeretes, nagy szerep jut a római katolikus egyház által elvetett, origenészi spekulációnak az Apokatasztáziszról, azaz a lelkek együttes mennybemeneteléről. Origenész erősen hatott Leszkovra. *Az ősokokról* c. művét le is akarta fordítani. Leszkov, az orosz néphithez csatlakozva nem annyira megdicsőülésnek, mint inkább (a tündérmesével rokon felfogásban) a varázslat feloldásának értelmezte a feltámadást. Egy ilyen origenészi értelmezés az alapja *Az elvarázsolt zarándok* c. mesének. Itt is, mint Leszkov sok más történetében, tündérmese és legenda keverékműfajával találkozunk; olyanfajta keverékműfajjal, mint amilyenről a tündérmese és a monda vonatkozásában Ernst Bloch be-

szél, a maga módján elfogadva mítosz és mese általunk történt szétválasztását.

„Tündérmese és monda keverékműfaja – olvasható Blochnál – nem igazán mitikus; mitikus annyiban, amennyiben teljességgel lenyügözőnek és statikusnak hat, de mégsem emberen kívülinek. Így »mitikusak« a mondában a taoista alakok, mindenekelőtt a nagyon öregek. Így talán a meséből lépett ki a Philemon és Baucis-pár tündérmeseszerűen bizonytalan körvonala, noha a természettől fogva mozdulatlanok. És bizonyos, hogy Gotthelf sokkalta kisebbszerű Taojában szintén erre a viszonylatra lelünk; helyenként megfosztja a mondát az ígéret színhelyétől, megóvja, kívül-belül nyugalmasan égni hagyja az életlángot, a sajátosan emberi életlángot."

Ilyen meséből kilépők azok az alakok, akik az élen járnak a leszkovi teremtmények sorában, vagyis az igazak. Pavlin, Figura, a Parókaművész, a Medveváró, a segítőkész Őrszem – azok tehát, akik a bölcsességet, a jóságot, a vigaszt testesítik meg e világban, mind ott tolonganak a mesélő körül. Modelljük, félreérthetetlenül, Leszkov édesanyjának képe.

„Oly jólelkű volt – írja róla Leszkov –, hogy nemcsak egyetlen embernek, de egyetlen állatnak sem tudott ártani. Sem húst, sem halat nem evett, oly mértékben együttérzett mindenfajta élőlénnyel. Apám néha szemrehányást tett neki ezért. De anyám így válaszolt: »Magam neveltem ezeket az állatkákat, olyanok nekem, akár a gyermekeim. Csak nem falhatom fel tulajdon gyermekeimet!« A szomszédoknál sem nyúlt soha a húshoz. »Láttam őket elevenen – szokta mondogatni –, mind ismerősöm volt nekem. Ismerőseim húsából csak nem ehetek!«"

Az igazak a kreatúrák szószólói és legmagasabb rendű megtestesülései is egyben. Az igaz figurája Leszkovnál

anyai beütésű, és időnként átlendül a mitikusba (ezzel persze veszélyeztetvén a tündérmesei tisztaságot). Ilyen szempontból figyelemre méltó a *Kotin, a tápláló és a Platonida* c. mese főalakja. Ez a Fisonszkij nevű paraszt kétnemű. Anyja tizenkét éves koráig leánynak nevelte őt. Férfi és női szervei egyszerre nőnek ki, és kétneműsége „az istenember szimbólumává" válik.

Leszkov az élőlények elérhető csúcsát látja ebben, és ugyanakkor hidat is földi és égi világ között. Mert e földiesen erőteljes, anyai férfialakok, amelyek újra meg újra életrekelnek a leszkovi mesélőtehetség talaján, valójában a nemi ösztön hatalma alól virágzásuk teljében vonták ki magukat. Ezzel azonban tulajdonképpen nem egy aszketikus eszményt testesítenek meg; sőt ezeknek az igazaknak önmegtartóztatása oly kevéssé egyéni jellegű, hogy elementáris ellenpólusává válik az érzékiség olyanfajta kitörésének, mint amilyet *A kisvárosi Lady Macbeth* történetében formált meg a mesemondó. S ha e kereskedőfeleség és egy Pavlin közt tátongó fesztávolságban Leszkov az élőlények világának szélességét méri fel, úgy kreatúrák hierarchiájában éppen ilyen mértékben fürkészi ki mélységüket is.

XVIII

A kreatúrák hierarchiája, amelynek csúcsán az igaz alakja áll, számos árnyalattal lenyúlik az élettelen szakadékába is. És ezzel összefüggésben kell felfigyelnünk a következő, különös körülményre. Leszkov számára az elevenek egész világa nem annyira az ember, hanem – egyik legjelentősebb meséjének címével szólva – „a természet hangján" szólal meg. Az említett mese Filipp Filippovicsról szól, a kistisztviselőről, aki eget-földet megmoz-

gat, hogy szállóvendégül láthasson egy városkájukon éppen átutazó tábornokot. A vendég kezdetben csak elámul a feltűnően tolakodó meghíváson, később azonban mintha derengeni kezdene benne, hogy ő ezt a Filipp Filippovicsot valahonnan már ismeri. De honnan vajon? Erre nem tud rájönni sehogyan sem. A különös az, hogy házigazdája sem hajlandó felfedni magát előtte. Ehelyett folyvást csak biztatja a magas személyiséget, mondván, hogy „a természet hangja" nem fukarkodik majd az egyértelmű válasszal, ha eljön az ideje. Így megy ez egy darabig, míg végül a vendég – nem sokkal elutazása előtt, szállásadója nyilvánosan kinyilatkoztatott kívánságára – „a természet hangjának" megszólaltatására engedélyt nem ad. Erre eltávozik a háziasszony. Kisvártatva azonban „visszatért, kezében egy nagy, fényesre pucovált réz vadászkürttel, amit most átadott férjének. Az átvette tőle, szájához illesztette, és abban a szempillantásban mintha kicserélték volna. Alig fújta föl orcáit Filipp Filippovics, alig szólaltatta meg a kürtöt, mint a mennydörgés, hatalmasan – a tábornok máris így kiáltott: »Állj! Tudom már, testvér, erről rögtön felismerlek! Hiszen te vagy az a muzsikus a vadászezredből! Becsületességed miatt téged küldtelek egy huncut hadtáphivatalnok után, hogy nézz a körmére egy kicsit.« – »Úgy van, főméltóságú uram! – felelte a házigazda –, ez vagyok én! Csak nem akartam magam emlékeztetni rá, hanem hagytam, hogy a természet hangja beszéljen.«"

Ahogyan e történetben a bárgyúság felszíne alatt rejtőző mély értelemre rábukkanunk, egyszeriben nyilvánvalóvá válik előttünk Leszkov nagyszerű humora, amely még rejtettebb módon bontakozik elénk ugyanebben a történetben.

Mint hallottuk, a kistisztviselőt „becsületessége miatt küldték a huncut hadtáphivatalnok ellenőrzésére". Erről

értesülünk a történet végén, a felismerési jelenetben. Csakhogy a történet elején a következőt olvashatjuk a házigazdáról: „A helybeli lakosok mind ismerték őt, mind tudták, hogy rangja nincs, hogy sem nem államhivatalnok, sem nem katona, mivelhogy semmi kis élelmezési iroda felügyelőcskéje csupán, ahol együtt rágcsál a patkányokkal az állami csizmatalp- és cvibakhalmok között, és az idők során mellékesen egy csinos faházacskát is ... összerágcsált magának." E történetben mint látható, kiérződik ama hagyományos rokonszenv, amellyel a furfangosok, a kópék irányában minden mesemondó viseltetik. Tanúbizonysága ennek az egész kópé-irodalom. De a magas rendű művészetben sem tagadja meg magát: egy Hebel művét például valamennyi figurája közül a Brassenheimer Müller-, a Zundelfrieder-, a Vörös Dieter-félék kísérik a leghűségesebben. A theatrum mundi főszereplői azonban Hebel számára is: az igazak. De mivel e főszerepre tulajdonképpen egyik figurája sem érett, hát e szerep alakról alakra vándorol. Egyszer a csavargó, máskor a batyuszsidó, majd a falubolondja ugrik be, hogy eljátssza. Minden egyes esetben vendégjátékszerűen, morális improvizációként. Hebel kazuista. Semmi áron nem vállal közösséget semmiféle elvvel, de óvakodik attól is, hogy akár egyet is elutasítson, mivel bármelyik eszközzé válhat egyszer az igazak kezében. Vessük ezzel össze Leszkov magatartását: „Tudatában vagyok annak – írja a *Míg hangzott a Kreutzer-szonáta* c. történetben –, hogy egy-egy gondolatmenetem alapját sokkal közvetlenebbül gyakorlati életfelfogásom veti meg, mint az elvont filozófia vagy a magas morál, mindazonáltal mégiscsak azt szoktam meg, hogy cselekedeteimhez szabjam gondolataimat." A Leszkov világában zajló katasztrófák egyébként a hebeli morális incidensekhez körülbelül úgy

hasonlítanak, mint a Volga hatalmas, hallgató árama a csevegve iramló malompatakhoz.

Leszkovnak nem egy történelmi meséjében oly pusztító erejű szenvedély munkál, mint Akhilleusz haragja vagy Hagen gyűlölete. Megdöbbentő, hogy e szerző számára olykor mily szörnyűségesen elsötétül a világ, hogy jogarát benne gyakran milyen fenséggel emelheti fel a gonosz. Leszkov előtt – s ez talán egyike Dosztojevszkijjel való kevés érintkezési pontjának – nyilván nem voltak ismeretlenek az olyanféle hangulatok, amikor közeljárt egy antinomisztikus etikához. A *Mesék a régi időkből* elementáris jellemei a végletekig kitombolhatják féktelen szenvedélyeiket. Ez a véglet azonban éppen a misztikusok számára gyakran oly fordulópontnak látszott, ahol a címeres elvetemültség átcsap a szentségbe.

XIX

Minél mélyebbre ereszkedik alá Leszkov az elevenek világának fokozatain, látásmódja annál nyilvánvalóbban közeleg a misztikushoz. Egyébiránt – mint látni fogjuk – sok szól amellett is, hogy erre némiképp a természettől is hajlamos. Persze, az élettelen természetbe nem sokan merészkedtek eddig, és csak kevés olyat találhatunk az újabb meseirodalomban, amelyben a mindenfajta irodalmat megelőző névtelen mesemondó hangja oly felismerhetően visszacsengene, mint *Az alexandritkő* c. leszkovi történetben. E mese egy kőről szól. A megkövült lét a kreatúrák hierarchiájának legalsó rétege. Mindazonáltal közvetlenül érintkezik a legfelső réteggel – legalábbis az elbeszélő számára. Neki ugyanis megadatott, hogy e féldrágakőben megpillantsa a megkövült természetnek ama történelmi világra vonatkozó jóslatát, amelyben ő

maga él. Ez a világ II. Sándor cár világa. A mesemondó – helyesebben az a figura, akinek tudását odakölcsönzi – egy drágakőcsiszoló, Vencel a neve és kitűnő művésze mesterségének. Olyannyira, hogy egy sorba állítható akár a tulai ezüstművesekkel, és elmondható, hogy – a leszkovi értelemben – a remeket alkotó kézműves az, aki előtt az elevenek birodalmának legtitkosabb kapuja is tárva-nyitva áll. A jámborok bizonyos fajta inkarnációja ő. Erről a drágakőcsiszolóról a következőket olvassuk: „Hirtelen megszorította a kezemet; az alexandritkő – mint mesterséges világításnál tudvalevően szokta – vörösen ragyogott gyűrűmben; a mester pedig felkiáltott: »Nézzétek csak, íme, itt van! A jóserejű orosz kő! Ó, furfangos szibériai! Mindig zöld volt ez a kő, mint a remény, és a vér csak estefelé öntötte el! Ilyen volt a világ kezdetétől, de sokáig rejtőzködött, megbújt a föld mélyében, és csak Sándor cár nagykorúságának ünnepén hagyta, hogy ráleljenek, amikor egy nagy varázsló, egy mágus jött el Szibériába, csak azért, hogy őt, ezt a követ meglelje...« – »Miféle zagyvaságot beszél! – szakítottam félbe –, ezt a követ nem fedezte fel semmiféle mágus, hanem egy tudós, név szerint Nordenskjöld!« »Egy varázsló, ha mondom! Varázsló volt, igen! – kiáltotta harsányan Vencel. – Nézze csak hát, micsoda kő ez! Benne van egy zöldellő reggel meg egy véres este is... Ez a sors! A nemes Sándor cár sorsa ez!« E szavakkal a fal felé fordult a vén Vencel, fejét karjára támasztotta, és... zokogni kezdett."

E fontos mese jelentéséhez talán Paul Valéry egész más összefüggéseket felvető néhány szava vezet bennünket a legközelebb.

„A művészi megfigyelés – mondja egy figurákat hímző iparművésznőről elmélkedve – csaknem misztikus mélységekig képes lehatolni. A tárgyak, amelyekre tekintete

rávetül, elvesztik nevüket. Az árny és a fény egészen különleges rendszert alkot, egészen sajátos kérdéseket tesz fel, amelyek nem tartoznak sem a tudományra, sem a gyakorlati leírásra; nem belőlük következik, nem ezektől kölcsönöz; létét és értékét kizárólag lélek, szem és kéz bizonyos összhangjának köszönheti, mely összhang csakis annál van jelen, aki azt önmaga bensőjében fellelni és onnan felszínre hozni képes."

Lélek, szem és kéz e szavakban mint egyetlen, szoros összefüggés láncszemei kerültek össze egymással. Egymást áthatva határoznak meg egy gyakorlatot. Ez a gyakorlat a mi számunkra már ismeretlen. A kéz szerepe a termelésben manapság szerény, s üresen maradt az a hely is, amelyet a mesemondásban betöltött. (Mert a mesemondás még a maga érzéki mivoltában sem egyedül a hang által közvetítődik. Az igazi mesélésbe belesegít a kéz is, a maga munkában tapasztalt, kifejező mozdulataival százféleképpen is alátámasztja a hallhatót.) Lélek, szem és kéz Valérytől idézett, régi összehangoltsága – ez a kézművesség, amelynek körében a mesemondóművészet otthonára rábukkantunk. Igen, az ember még tovább is mehet, és a kérdést úgy is felteheti, hogy vajon a viszony, amely e művészetet anyagához, tehát az emberélethez fűzi, maga is nem kézművesi viszony-e? Vajon nem éppen abban áll-e a feladata, hogy a – közvetlen vagy közvetített – tapasztalatok nyersanyagát megbízhatóan, hasznosan és egyszeri módon megmunkálja? Olyasfajta megmunkálás ez, amiről talán leginkább a szólásmondás nyújt fogalmat: amennyiben ugyanis a mese ideogramjának tekintjük. A szólásmondások – így tűnődhetünk – romok: régi történetek romjai, s ezeken, falra futó folyondárként, egy-egy taglejtésre kúszik fel a tanulság.

Ilyen összefüggésben beolvad a mesemondó a tanítók

és a bölcsek sorába. Érti a módját a tanácsnak – nemcsak néhány esetre, mint a szólásmondás, hanem, miként a bölcsesség, sok esetre. Mert megadatott neki, hogy az egész életből markoljon. (Olyan életből egyébként, amely magában foglalja nemcsak a közvetlen egyént, hanem sok más tapasztalatát is. A mesemondó a hallomásból átvettet is a legsajátjabbjaként illeszti meséjébe.) Adottsága: az élet; érdeme: hogy egész életét el tudja mesélni. A mesemondó az az ember, aki élete gyertyáját meséinek gyengéd lángjával teljesen el tudja fogyasztani. Ez a világosság árasztja azt a hasonlíthatatlan hangulatot, amely éppúgy körüllengi Leszkovot, mint Hauffot, s Poe-t éppúgy, mint Sevensont. A mesemondó az az alak, akiben az igaz ember önmagával találkozik.

Allegória és szimbólum

Ki eme roskatag kunyhókat / hol a nyomorúság díszít minden szegletet / értelmes szóval akarná beragyogni/ nem tenne helytelen kijelentést / s a sulykot sem vetné el a megalapozott igazságon túl / ha a világot nyilvános üzletnek nevezné / a halál vámbódéjának / hol az ember a kelendő árucikk / a halál csodálatos kereskedő / Isten a legpontosabb könyvelő / a sír azonban a lepecsételt posztócsarnok és áruház.

Christoph Männling: A halál színpada, avagy halotti beszédek.[1]

Több mint száz év óta nehézkedik a művészet filozófiájára annak a trónbitorlónak az uralma, aki a romantika zűrzavarai közepette került hatalomra. A romantikus esztétáknak az abszolútum ragyogó és végső fokon semmire sem kötelező megismeréséért folytatott hajszája a legegyügyűbb művészetelméleti vitákban a szimbólum olyan fogalmát honosította meg, melynek az elnevezésén kívül semmi köze sincs a valódihoz. Az ugyanis, lévén a teológia területén illetékes, sohasem terjeszthetné a szépség filozófiájában azt a kedélyes derengést, amely a korai romantika vége óta mind sűrűbbé vált. De éppen a szimbólumról folytatott beszéd csalárd használata lehetővé teszi minden művészi alak „mélyértelmű" megalapozását és meg nem engedhető módon hozzájárul a művészettudományi vizsgálódások komfortjához. Az ilyen vulgáris szóhasználatnál az a legfeltűnőbb, hogy a forma és a tartalom szétválaszthatatlan egységére vonatkozó fogalom az erőtlenség filozófiai megszépítésének szolgálatába szegődik, és dialektikus megacélozódás híján figyelmen kívül hagyja a formaelemzésben a tartalmat, s a tartalmi esztétikában a formát. Mert ez a visszaélés megvan, mégpedig mindenütt, ahol a műalkotásban valamely „eszme"

megjelenését „szimbólum"-ként emlegetik. Az érzéki és érzékfeletti tárgy egysége, a teológiai szimbólum paradoxiája jelenség és lényeg viszonyává torzul. A szimbólum ily módon eltorzított fogalmának az esztétikában való alkalmazása romantikus és életellenes tékozlásként előzte meg az újabb művészetkritika sivárságát. A szépnek szimbolikus alakzatként töretlenül át kell mennie az istenibe. Az erkölcsi világ korlátlan immanenciája a szép birodalmában olyan elképzelés, amely a romantikusok teozófiai esztétikájában fejlődött ki, de alapvetése már régebben megtörtént. A klasszika tendenciája elég érthető módon a nem csupán erkölcsileg tökéletes individuumban eljut a létezés apoteózisához. Tipikusan romantikus vonás ennek a tökéletes individuumnak valamilyen, bár végtelen, ám üdvtörténeti, sőt szent folyamatba való állítása.[2] Amint azonban az etikai szubjektum az individuumba süllyedt, semmiféle rigorizmus – még a kanti sem – mentheti meg, és nem őrizheti meg férfias kontúrját sem. Szíve elvész a széplélekben. S az ily módon tökéletes, szép individuum akció-, azaz mégsem, csupán műveltségi rádiusza írja le „a szimbolikusság" körét. A barokk apoteózis ezzel szemben dialektikus, a szélsőségek egymásba való átcsapása közepette megy végbe. Ebben az excentrikus és dialektikus mozgásban a klasszicizmus ellentét nélküli bensősége már csak azért sem játszik szerepet, mert a barokk aktuális problémái mint vallás-politikai problémák egyáltalán nem annyira az individuumra és etikájára vonatkoztak, mint inkább egyházi közösségére. – A klasszicizmus profán szimbólumfogalmával egyidejűleg alakul ki ennek spekulatív ellenpólusa, az allegorikus fogalma. Az allegóriáról szóló tulajdonképpeni tanítás akkoriban ugyan nem jött létre, s előtte sem létezett. Az allegória új fogalmának spekulatívként való jellemzése azonban már csak azért is jogo-

sult, mert ténylegesen ama sötét háttér gyanánt szolgált, amelyből a szimbólum világa fényesen kiemelkedett. Számtalan más kifejezési formához hasonlóan az allegória sem csupán „elavulása" folytán veszítette el jelentőségét. Itt sokkal inkább a régi és az új viszálykodása játszik közre, s ez hajlama szerint annál is inkább csöndesen zajlott le, minthogy értelmetlen, mély és elkeseredett volt. A szimbolizáló gondolkodásmód olyannyira idegenül állt szemben az eredeti allegorikus kifejezési formával 1800 körül, hogy az elméleti vita nagyon szórványos kísérletei az allegória megalapozására vonatkozólag értéktelenek, ám annál inkább jellemzőek az antagonizmus mélységét illetően. Goethe itt következő frappáns megnyilatkozását az allegória negatív rekonstrukciójának tekinthetjük: „Nagy különbség, vajon a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli-e az általánost. Az első eljárásból keletkezik az allegória, melyben a különös csak példa, az általánosnak példája; a második azonban tulajdonképp a költészet természete: valami különöst fejez ki anélkül, hogy az általánosra gondolna vagy reá utalna. Aki a maga mélységében megragadja ezt a különöst, az egyúttal megkapja az általánost is, anélkül, hogy észrevenné, vagy csak későn veszi észre."[3] Schiller egyik írásától indíttatva így látta Goethe az allegóriát. Nem tudott vele mit kezdeni. Részletesebb Schopenhauer egy valamivel későbbi, hasonló értelmű megjegyzése: „Ha ármost minden művészet célja a felfogott eszme közlése, ... ha továbbá a művészetben elvetendő a fogalomból való kiindulás, akkor képtelenek vagyunk helyeselni azt, ha egy műalkotást szándékosan és bevallottan valamilyen fogalom kifejezésére szánnak; ez az *allegória* esete... Ha tehát egy allegorikus képnek művészi értéke is van, akkor ez egészen különálló és független attól, amit a kép mint

allegória nyújt: egy ilyen műalkotás egyszerre két célt szolgál, ti. egy fogalom kifejezését, és egy eszme kifejezését: de csak az utóbbi lehet művészi cél; a másik idegen célt, a játékos gyönyörködtetést szolgálja, ahol is egy felirat egyszersmind hieroglifa szerepében tetszeleg... Bár egy allegorikus kép éppen ezzel a tulajdonságával is élénk benyomást gyakorolhat a kedélyekre: ám azonos körülmények között ugyanígy hatna egy felirat is. Ha pl. egy ember kedélyében a hírnév utáni vágy tartósan és szilárdan gyökeret vert... és ez az ember most a hírnévbabérral koszorúzott géniusza elé lép, akkor egész kedélyét megindítja és erejét tevékenységre serkenti: de ugyanez történne akkor is, ha hirtelen megpillantaná a falon nagy betűkkel és érthetően a »hírnév« szót."[4] Bármilyen közelről is érinti az utóbbi megjegyzés az allegória lényegét – az ábrázolásnak logicista alapvonását, amely „egy fogalom kifejezésének és egy idea kifejezésének" különbségében pontosan rámutat az allegóriáról és a szimbólumról alkotott modern és tarthatatlan szemléletre – nem törődvén azzal, hogy maga Schopenhauer a szimbólum fogalmát másképp állítaná be –, mégis akadályozza ezeket a fejtegetéseket abban, hogy valamiképpen túljussanak az allegorikus kifejezésforma kurta-furcsa elutasításán. Ezek a fejtegetések a legutóbbi időkig mérvadók maradtak. Még az olyan nagy művészek, s rendkívüli teoretikusok is, mint Yeats,[5] elfogadták, hogy az allegória konvencionális viszony valamely jelölő kép és jelentése között. Az újabbkori allegorikus szemléletmód autentikus dokumentumairól, a barokk irodalmi és grafikai emblémáiról a szerzők csak ködös ismeretekkel rendelkeznek. A XVIII. század kései és elterjedtebb alkotásaiból szellemük már oly erőtlenül szól hozzánk, hogy csupán az eredetibb művek olvasója bukkan rá az allegorikus intenció töretlen erejére. Egyszóval, a ki-

fejezés olyan formáját, mint az allegória, pusztán a jelölés módjának deklarálták. Az allegória – s ennek bizonyítására szolgálnak a következő lapok –, azonban nem játékos képtechnika, hanem kifejezésmód, ahogyan a nyelv is kifejezésmód, sőt, ahogyan az írás is az. Éppen ebben rejlett az experimentum crucis: hiszen az írás tűnt mindenekelőtt konvencionális jelrendszernek. Schopenhauer nem volt az egyetlen, aki elintézettnek tekintette az allegóriát azzal az utalással, hogy az lényegében nem különbözik az írástól. Ezen a megjegyzésen múlik végül is a barokk filológia minden nagy tárgyához való viszony. Ennek a kérdésnek filozófiai megalapozása – tűnjék bár fáradságosnak vagy hosszadalmasnak – elkerülhetetlen. Lényegét az allegória diszkussziója ragadta meg; előretörése Herbert Cysarz *Deutsche Barockdichtung*jában félreismerhetetlen. De ha a klasszika állítólagos elsőbbsége a barokk költészet entelechiájaként meg is hiúsítaná ennek lényeglátását általában, s különösen az allegória mélyére való hatolást, s ha a vele szembeni állhatatos előítélet a klasszicizmust a saját őreként helyezné is következetesen előtérbe – az az új felismerés, hogy az allegória „a nagybarokk különösségében uralkodó stílustörvény”,[6] azáltal a próbálkozás által veszti el értékét, hogy megfogalmazását egészen mellékesen címszóként akarja megadni. „Nem annyira a szimbólum művészete, mint inkább az allegória technikája”[7] lenne így a barokk sajátja, ellentétben a klasszikával, s jelszerű jellegét még ezzel az új fordulattal is el kellene ismerni. Megmarad tehát a régi előítélet, amelyet Creuzer segített sajátos nyelvi alakjához a „jelallegória”[8] terminusával.

Egyébként Creuzer *Mythologie*-ja első kötetében éppen a szimbolikáról szóló nagy teoretikus fejtegetések közvetve igen értékesek az allegória ismerete számára. A korábbi banális felfogás mellett, amely tovább él ezekben

a fejtegetésekben, olyan megfigyelések is találhatók bennük, melyeknek ismeretelméleti megoldását Creuzer sokkal tovább vezethette volna annál, mint ameddig eljutott. Így a szimbólum lényegét, amelynek rangját s különbségét az allegorikustól meg akarja őrizni, a következő négy mozzanatra osztja: mozzanatos, totális, eredete kifürkészhetetlen, szükségszerű,[9] és nevezetesen az elsőhöz ezt a megjegyzést fűzi más helyen: „Ama ráébresztés és olykor megrázó jelleg egy másik tulajdonsággal függ össze, a *rövidséggel*. Olyan ez, mint egy hirtelen felbukkanó szellem vagy mint egy villámsugár, amely váratlanul megvilágítja a sötét éjszakát. Ez olyan pillanat, mely egész lényünket igénybe veszi ... Azon termékeny rövidsége miatt hasonlítják össze a régiek különösen a lakonizmussal ... Az élet döntő fordulatainál, amikor minden pillanat következményekben gazdag jövőt rejt magában, feszültségben tartja a lelket, szóval az ilyen végzetes pillanatokban a régiek isteni jeladásokra vártak, amelyeket ők ... szimbólumoknak neveztek."[10] Ez ellen szólnak viszont a „szimbólum követelményei ... a világosság ... a tömörség ... a szeretetre méltó és a szép",[11] s az elsőben, valamint a két utolsóban félreérthetetlenül az a szemléletmód szólal meg, amelyet Creuzer oszt a klasszicista szimbólumelméletekkel. Ez a művészi szimbólum tana, s ez mint legmagasabb rendű megkülönböztetendő az elfogult vallásos vagy akár a misztikus szimbólumtól. Kétségkívül mértékadó volt itt Creuzer számára Winckelmann tisztelete a görög szobrászat iránt, amelynek istenszobraival ebben az összefüggésben is példálódzik. A művészi szimbólum plasztikus. Crezuzernek a plasztikus és a misztikus szimbólumról felállított antitéziséből Winckelmann szelleme beszél. „Itt a kimondhatatlanság uralkodik, amely kifejezést keresve, végül is lényegének végtelen hatalmával

mint gyönge edényt zúzza majd szét a földi formát. Ezzel azonban mindjárt megsemmisül a tisztánlátás is, és csak néma ámulat marad utána." A plasztikus szimbólumban „a lényeg nem törekszik szertelenségre, hanem a természetnek engedelmeskedve annak formájához igazodik, áthatja azt, és életet önt belé. Feloldódott tehát a végtelen és véges közti viszály, mert a végtelen, önmagának határt szabva, maga is emberivé vált. Egyrészt a képiségnek ebből a megtisztulásából, másrészt a megmérhetetlenről való önkéntes lemondásból virágzik ki minden szimbolika legszebb gyümölcse. Az istenszimbólum az, amely a forma szépségét csodálatosan egyesíti a lényeg legmagasabb fokú telítettségével, és mert ez a görög szobrászatban valósult meg a legtökéletesebben, *plasztikus szimbólumnak* nevezhetjük."[12] A klasszicizmus „az emberit" „a lényeg legmagasabb fokú telítettségeként" kereste, és ebben a vágyban, amelyet az allegóriának vissza kellett utasítania, csupán a szimbólum csalóka álomképét ragadta meg. Mint látjuk, Creuzernél is megtalálható a szimbólumnak a kurrens elméletekben oly gyakran megtalálható összehasonlítása „az allegóriával, melyet a szokványos szóhasználat oly szívesen téveszt össze a szimbólummal".[13] A „szimbolikus és allegorikus ábrázolás közötti különbség" a következő: „Ez az utóbbi csak valamilyen általános fogalmat jelent, valamilyen eszmét, amely különbözik önmagától; a szimbólum maga a megérzékített, megtestesült eszme. Ott csak helyettesítenek valamit... Itt maga a fogalom szállt le a testi világba, és a képben őt magát látjuk közvetlenül." Ezzel azonban Creuzer visszatér eredeti koncepciójához. „Ezért a két mód különbsége a mozzanatokban rejlik, amelyet az allegória nélkülöz... Ott (a szimbólumban) mozzanatos totalitás van; itt haladást értünk a mozzanatok sorában. Éppen ezért az allegória – eltérően a szimbó-

lumtól – magában foglalja a mítoszt is ... amelynek lényegét a lépésről lépésre haladó eposz fejezi ki a legtökéletesebben."[14] De korántsem arról van itt szó, hogy ez a felismerés az allegorikus kifejezésmód új értékeléséhez vezetett, sőt inkább ezeken a tételeken alapszik másutt a következő megállapitás az ion természetfilozófusokról: „Visszahelyezik a fecsegő *monda* által kiszorított *szimbólumot* régi jogaiba: a szimbólumot, amely eredetileg a *képzőművészet* gyermekeként még az élőszó testének is részét alkotja, s sokat jelentő rövidségével, lényegének totalitásával és tömör exuberanciájával a mondánál sokkal jobban megsejteti a vallás egyedülvalóságát és kimondhatatlanságát."[15] Az ilyen és az ehhez hasonló fejtegetésekhez fűzi Görres egyik levelében a következő pompás észrevételt: „Nem adok arra semmit, ha a szimbólumot létnek, az allegóriát jelentésnek tekintik ... Tökéletesen megelégedhetünk azzal a megállapítással, amely az elsőt az eszmék önmagába zárt, tömör, önmagához makacsul ragaszkodó jelének tekinti, az allegóriát pedig szukcesszíve előrehaladó, magával az idővel együtt folyamatossá váló, drámaian mozgalmas, áramló képmásának ismeri fel. Olyan ez a kettő egymáshoz viszonyítva, mint a néma, hatalmas hegyek növényeikkel és az elevenen tovahaladó emberi történelem."[16] Ez sok mindent a helyére rak. Mert a szimbólumelmélet ellentmondásossága, amely a szimbólum növekedésében a természet hegy- és növényszerűségét hangsúlyozza, s ezen belül a mozzanatosság kiemelése Creuzernél nagyon érthetően utal az igazi tényállásra. A szimbólumtapasztalat időmértéke az a misztikus pillanat, amelyben a szimbólum felveszi rejtett és talán azt mondhatnók: bozótos bensejében az értelmet. Másrészt az allegória nem mentes a megfelelő dialektikától, és abban a kontemplatív nyugalomban, amelylyel alábukik a képszerű lét és a jelentés közti mélységbe,

semmi sincs abból a részvétlen önhittségből, amely pedig a *jel* látszólag rokon intenciójában megtalálható. Hogy az allegória mélységében milyen erővel zúg a dialektikus mozgás, annak mindennél világosabban ki kell derülnie a szomorújáték formájának tanulmányozása közben. A Görres és Creuzer által az allegorikus intenciónak tulajdonított világi, történeti szélesség természettörténetként, a jelentés vagy az intenció őstörténeteként dialektikus jellegű. Az idő döntő kategóriájában – s ennek erre a szemiotikai területre való átvitele éppen e gondolkodók nagy romantikus felismerése volt –, egyértelműen és képletszerűen megállapítható szimbólum és allegória viszonya. Míg a szimbólumban a hanyatlás felmagasztalásával a természet transzfigurált arculata a megváltás fényében nyilatkozik meg egy pillanatra az allegóriában a történelem facies hippocraticája megdermedt őstájként tárul a szemlélő elé. A történelem csírájában meglevő időtlenségével, szenvedésével, elhibázottságával egy arcban – nem, egy halálfejben ölt alakot. S amennyire igaz, hogy ebből hiányzik a kifejezési mód minden „szimbolikus" szabadsága, a megformálás minden klasszikus harmóniája, s ugyanakkor minden emberi – úgy ebből a természetbe visszahanyatlott figurából nem csupán az emberi létezés természete szól általában, hanem az egyes ember életrajzi történetisége beszél rejtélyes jelentőséggel. Ez a magva az allegorikus szemléletnek, ez a lényege a történelmet a világ szenvedés-történeteként bemutató barokk, világi expozíciónak; s ez csupán hanyatlásának állomásain bír jelentőséggel. Ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás, mert a halál vájja legmélyebben a girbe-gurba demarkációs vonalat physis és jelentés között. Ha azonban a természet kezdettől fogva halálba hanyatló, akkor kezdettől fogva allegorikus is. Jelentés és halál a történelmi kibontakozásban úgy következnek egymás-

ra, ahogyan a teremtmény kegyvesztett bűnösségi állapotában csíraként szorosan összetartoznak. A fellazított mítosz perspektívája mint allegória, ahogyan Creuzernél jelentkezik, végül is mérsékelt modernséggel ugyanebből a barokk szemszögből tárul fel. Ezzel jellemző módon fordul szembe Voss: „Homérosz mondáit a világról és az istenségről Arisztarkhosz minden józanságukkal együtt a nesztori hőskor együgyű hitének tartotta. Kratész azonban, akihez csatlakoztak Sztrabón, a földrajztudós, és a későbbi nyelvészek is, a homéroszi mondákat orfikus, főképpen egyiptomi titkos tanok ősi jelképének tekintette. A Homéroszt követ idők tapasztalatait és vallási tételeit önkényesen az ősidőkbe helyező jelképesdi uralkodott a papi világ évszázadaiban is. Ezt többnyire allegóriának nevezték."[17] A szerző helyteleníti a mítosz efféle allegóriára való vonatkoztatását: elismeri azonban elfogadhatóságát, s az egész a Creuzer által kifejlesztett mondaelméleten nyugszik. Az eposz valóban a nagy természet történetének klasszikus megnyilatkozása, ahogy az allegória ugyanennek barokk formája. Minthogy mindkét szellemi iránnyal rokonságban állt, a romantika is kénytelen volt egymáshoz közelíteni eposzt és allegóriát. Így fogalmazta meg Schelling az allegorikus eposz-magyarázat programját híres mondásában: az *Odüsszeia* nem más, mint az emberi szellem története, az *Iliász* pedig a természeté.

Maga az allegorikus kifejezés a természet és a történelem sajátos összekapcsolása révén jött létre. Eredetére Karl Giehlow életműve derített fényt. Csupán *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I* (A humanizmusnak a hieroglifáról szóló tanítása a reneszánsz allegóriájában, különös tekintettel I. Miksa császár diadalkapujára) c. monumentális munkája óta

vált annak történelmi igazolása is lehetővé, hogyan és miképpen válik el az újabb, a XVI. században keletkező allegória a középkoritól. Nem vitás – s ez e tanulmány nyomán roppant jelentősnek fog tűnni –, hogy e kettő szorosan és lényegesen összefügg. De tartalma szerint csupán ott válik felismerhetővé, ahol az összefüggés konstansként emelkedik ki a történeti változók köréből. Ezt a szétválasztást csak Giehlow felfedezése tette lehetővé. A régebbi kutatók közül, úgy tűnik, csak Creuzer, Görres, különösképpen pedig Herder figyelt fel e kifejezési forma rejtélyére. Éppen a kérdéses korszakokról vallja Herder: „E kornak és ízlésnek a története még nagyon is homályos."[18] Saját feltevése így hangzik: „Utánozták a szerzetesek régi festményeit; de igen értelmesen és a dolgok pompás szemléletességével, amiért is én ezt a korszakot majdnem hogy *emblematikusnak* neveztném."[19] E feltevés történetileg elhibázott, ám belőle ezen irodalom tartalmának megsejtése szól, és ezzel fölénybe kerül a romantikus mitológusokkal szemben. Creuzer is rá hivatkozik az újabbkori emblémáról szóló fejtegetéseiben. „Tovább is vonzódtak az allegória iránti szeretethez, sőt, úgy tűnik, e szeretet ismét felélledt a XVI. században... Ebben az időszakban a németeknél az allegória, nemzeti karakterük komolysága szellemében inkább etikai jellegű volt. A reformáció terjedésével a szimbólumnak mint vallási titkok kifejezőjének mindikább el kellett tűnnie... A szemléletesség iránti régi rokonszenv jelentkezett... az erkölcsi és politikai jellegű jelképes ábrázolásokban. Hiszen az allegóriának most nemritkán az újonnan felismert igazságot is érzékeltetnie kellett. Nemzetünk egyik nagy írója, aki átfogó szelleme folytán a német erő ezen megnyilvánulását nem találja gyermetegnek vagy kiskorúnak, hanem inkább méltóságosnak és figyelemre méltónak, ennek az ábrázolásmódnak kora-

beli általános érvényűségéből ösztönzést merít arra, hogy a reformációnak ezt a korszakát *emblematikusnak* nevezze, s erről megszívlelendő útmutatásokat adjon."[20] Az akkori ismeretek ingadozó állásának megfelelően Creuzer csupán az allegória értékelését korrigálhatta, de nem felismerését. Csak Giehlow munkája – lévén történeti mű – nyitja meg e forma történelmi-filozófiai megértésének lehetőségét. Létrejöttének ösztökéjét a humanista tudósok érdeklődésében fedezte fel a hieroglifák megfejtése területén. Kísérleteik módszerét egy pszeudepigrafikus korpuszból merítették, Horapollónak a Krisztus utáni II. vagy éppen a IV. század végén írott *Hieroglyphicá*jából. Ez a mű – s ez jellemző, és alapjaiban véve meghatározza a humanistákra gyakorolt befolyását is – csak az ún. szimbolikus vagy enigmatikus hieroglifákkal foglalkozik, a puszta képi jelekkel, ahogyan ezeket a kurrens fonetikai oktatás keretein kívül, de a szakrális oktatás határai között bemutatták a hierogrammatáknak, mint egy misztikus természetfilozófia legmagasabb fokát. Ezeknek az olvasmányoknak reminiszcenciáival léptek az obeliszkek elé, és a gazdag, áttekinthetetlenül elterjedt kifejezésforma alapja egy félreértés lett. Mert az egyiptomi hieroglifák allegorikus értelemzésétől, ahol is a történelmi és kultikus adatok helyére természetfilozófiai, morális és misztikus közhelyek kerültek, az irodalmárok továbbléptek ennek az új írásmódnak a kiépítése felé. Ikonológiák keletkeztek, amelyek nem csupán frázisokat alkottak, s „különleges képi jelekkel szóról szóra"[21] egész mondatokat fordítottak le, hanem gyakran a lexikon igényével jelentkeztek.[22] „A humanisták a művész és tudós Alberti vezetésével betűk helyett dologi képekkel (rébusz) kezdtek írni; így született meg az enigmatikus hieroglifák alapján a rébusz szó, és ilyen rejtvényírással teltek meg a medalionok, az oszlopok, a diadal-

kapuk, és a reneszánsz valamennyi lehetséges műtárgya."[23] „A művészi szemlélet szabadságáról vallott görög tanítással egyidejűleg a reneszánsz átvette az ókortól a művészi kényszer egyiptomi dogmáját. A két szemlélet zseniális művészek által eleinte elfojtott harcban állt egymással, de ebből a küzdelemből az utóbbinak kellett győztesen kikerülnie, mihelyst a hieratikus szellem lett úrrá a világon."[24] Az érett barokk alkotásaiban mind felismerhetőbbé válik a távolodás az emblematika száz évvel korábbi indulásától, mind mulandóbbá lesz a szimbólummal való hasonlatosság, sürgetőbbé a hieratikus hivalkodás. Már Leon Batista Alberti *Libri de re aedificatoria decem*je hasonlít az írás valamiféle természeti teológiájához. „A síremlékeken elhelyezett címek, jelek és szobrok vizsgálatakor Alberti kísérletet tesz a betűírás és az egyiptomi jelek közötti párhuzam megvonására. A betűírás hiányosságaként azt emeli ki, hogy mivel csak kora ismeri, később szükségszerűen a feledésbe merül... Ennek ellentétekként kiemeli az egyiptomiak módszerét, pl. ahogy azok istent egy szem által, a természetet a keselyű képében, az időt egy körrel, a békét egy ökörrel ábrázolták."[25] Ugyanakkor azonban a spekuláció az emblematika kevéssé racionális apologiájához folyamodott, amely jóval határozottabban vallja a forma hieratikus jellegét. Marsilius Ficinus a plotinoszi *Enneádok*hoz írott kommentárjában megjegyzi a hieroglifikáról, hogy (az egyiptomi papok) általa akartak olyasvalamit alkotni, ami megfelel az isteni gondolkodásnak, mivel az istenség minden dolog tudását nem változó képzetként, hanem mintegy magának a dolognak egyszerű és szilárd formájaként birtokolja. Tehát a hieroglifák az isteni ideák képmásai! Példaként a farka végébe harapó szárnyas kígyó hieroglifáját említi, amellyel az idő fogalmát ábrázolták. Mert az ember időképzetének sokrétűsége és

mozgalmassága, ahogyan gyors körforgásban összeköti a kezdetet a véggel, ahogyan okosságra tanít, dolgokkal ajándékoz meg és dolgokat visz el, a gondolatoknak ez az egész sora magában foglalja a kígyókör meghatározott és szilárd képét."[26] Vajon mi más szól Pierio Valeriano következő mondatából, ha nem az a teológiai meggyőződés, hogy az egyiptomiak hieroglifái a természet minden sötétségét megvilágosító, ősi bölcsességet tartalmaznak: „Quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam diuinarum humanarumque rerum naturam aperire."[27] (Hieroglifákkal beszélni nyilvánvalóan nem egyéb, mint feltárni az isteni és az emberi dolgok természetét.) Ugyanezek a „hieroglifák" jelentkeznek az *Epistola nuncupatoriá*ban: „Nec deerit occasio recte sentientibus, qui accomodate ad religionem nostram haec retulerint et exposuerint. Nec etiam arborum et herbarum consideratio nobis ociosa est, cum B. Paulus et ante eum Dauid ex rerum creatarum cognitione, Dei magnitudinem et dignitatem intellegi tradant. Quae cum ita sint, quis nostrum tam torpescenti, ac terrenis faecibusque immerso erit animo, qui se non innumeris obstrictum a Deo beneficiis fateatur, cum se hominem creatum uideat, et omnia quae coelo, aëre, aqua, terraque continent, hominis causa generata esse."[28] (Akik helyesen fogják fel a hieroglifákat, ezeket a mi vallásunkra alkalmazva is értelmezhetik és magyarázhatják. A fák és füvek szemlélete sem közömbös számunkra, mivel Szt. Pál és előtte Dávid arra tanított, hogy a teremtett dolgok megismerése által érthetjük meg Isten nagyságát és fenségét. Ha pedig így áll a dolog, ugyan ki volna köztünk annyira eltompult, földi salakba ragadt lélek, aki ne ismerné el, hogy Isten számtalan jótéteménye veszi körül, amikor teremtett embernek vallja magát, s látja, miszerint az emberért teremtetett mindaz, amit az ég, a levegő, a víz, a föld tar-

talmaz.) A „hominis causa" kapcsán nem annyira a felvilágosodás teleológiájára kell gondolnunk, amely szerint a természet legfőbb célja az emberi boldogság, mint inkább a barokk egészen másfajta teleológiájára. Ez nem a teremtmények földi vagy erkölcsi boldogságát tűzte ki céljául, hanem egyes-egyedül a teremtmények titokzatos oktatását célozza. Mert a barokk számára a természet saját jelentésének célszerű kifejezése, saját értelmének emblematikus ábrázolása, amely allegorikus mivolta révén gyökeresen különbözik történelmi megvalósításától. A történelem a morális példázatokban és a katasztrófákban csupán az emblematika anyagi mozzanatának számított. A jelentéssel bíró természet merev arculata győzedelmeskedik, és a történelemnek egyszer s mindenkorra kelléktárba zárva kell maradnia. A középkori allegória keresztény-didaktikus jellegű – a barokk misztikus-természettörténeti értelemben az antikvitásra megy vissza. Ezen eleinte az egyiptomit értik, de nemsokára a görögöt is. Titkos, furfangos kincseinek feltárója a „földalatti-groteszk" felfedező tevékenységéről il Mortónak nevezett Ludovico da Feltre volt. Plinius dekorációs festészetről szóló művének egyik sokat magyarázott részéből a groteszk klasszikusaként kiemelt antik festőhöz, a balkon-festő Serapionhoz az irodalomban végül is egy azonos nevű remete közvetítésével az alvilági-fantasztikus és a titokzatos-kísérteties kapcsolódott (így E. T. A. Hoffmann *Serapion fivérek*jében). Mert úgy tűnik, a hatás *rejtélyes*-titokzatossága már akkor azáltal kapcsolódott egybe az *alvilági*-titokzatossággal, hogy a groteszk is a betemetett romokból és katakombákból származott. Azt persze nem a „grottá"-ból kell betű szerinti értelemben levezetni, hanem az „elrejtettből", „eltitkoltból", hiszen ezt *fejezi ki* a barlang és az üreg... Még a XVIII. században is használták ezzel kapcsolatban az

„elbújt" kifejezést. Tehát kezdettől fogva munkálkodott a benne rejlő enigmatika.[29] Nem áll ettől Winckelmann sem túlságosan távol. Bármily erélyesen szembefordul is a barokk allegória stíluselveivel, elméletét sok szál fűzi össze a korábbi szerzőkével. Igen világosan látja ezt Borinski a *Versuch einer Allegorie* (Egy allegória kísérlete) kapcsán. Éppen itt áll Winckelmann kapcsolatban a reneszánsznak a „sapientia veterum"-ba, az ősigazság és a művészet, az intellektuális tudomány és az archeológia közötti szellemi kapcsolatba vetett hitével... A régieknek a homéroszi inspiráció bőségéből „belehelt" „valódi allegóriájában" keresi a mindent gyógyító „lelki" panaceát, a modern művészetre jellemző mitológiai és vértanújelenetek szüntelen ismétlődésének „sterilitása" ellen... Csak ez a fajta allegória tanítja meg a művészt, hogy „feltalálja azt, ami egy magasságba emeli őt a költővel".[30] Így a jámbor épületesség talán még radikálisabban szakad el az allegóriától, mint a barokkban.

Mennél tovább ágazott szerteszét az emblematika fejlődése, annál homályosabbá vált ez a kifejezés. Egyiptomi, görög, keresztény képi nyelvek keresztezték egymást. A teológia készségességét mindezzel szemben jól jellemzi egy Caussinus nevű jezsuita *Polyhistor symbolicus*[31] c. műve. E csupán a műveltek számára érthető rejtvényírásnál aligha mutatkozhatott volna valami alkalmasabbnak a valódi életbölcsesség erősen politikai jellegű maximáinak lakat alá helyezésére. Sőt, Johann Valentin Andreäról szóló értekezésében Herder még azt is feltételezte, hogy ez az írás menedéket nyújt néhány olyan gondolat számára, amelyeket a fejedelmek előtt nem akarnak világosan megnevezni. Opitz még paradoxabbul nyilatkozik. Egyfelől ugyanis e kifejezési forma teológiai ezoterikáját a költészet előkelő származása bizonyítékának tekinti, másfelől azonban úgy véli, hogy a közérthe-

tőség kedvéért vezették be. Delbene *Art poétique*-jának tételét, „La poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique" (A költészet hajdanán nem volt más, mint allegorikus teológia) követi a *Deutsche Poeterey* második fejezetének egyik ismert megfogalmazása. „A költészet kezdetben nem volt más, mint rejtett teológia." Másrészt azonban: „Minthogy pedig az első és nyers világ még durvább és otrombább volt, mintsem hogy a bölcsességről és az égi dolgokról szóló tanításokat helyesen fel tudták volna fogni vagy meg tudták volna érteni, ezért a bölcs férfiaknak azt, amit az istenfélelem, a jó erkölcsök és az épületes viselkedés kialakítására kitaláltak, oly rímekbe és fabulákba kellett eldugniok és elrejteniök, amelyeket különösen a közönséges nép hallgat szívesen."[32] Ez a felfogás maradt mérvadó Harsdörffer számára is, aki talán a legkövetkezetesebb allegorikus író volt, s megalapozta ennek a kifejezési formának az elméletét. Amilyen mértékben ez a szemlélet behatolt még a legtávolabbi és legelszigeteltebb szellemi területre is – a teológiától, a természetszemlélettől és az erkölcstől kezdve le egészen a heraldikáig, az ünnepi költeményig, s a szerelem nyelvéig –, éppolyan korlátlan szemléleti kelléktára. A kifejezés pillanata minden ötletnél találkozik valamilyen valódi képi erupcióval, s ennek lecsapódásaként a metaforák tömege kaotikus zűrzavart alkot. Így mutatkozik meg ebben a stílusban a fenséges. „Universa rerum natura materiam praebet huic philosophiae (sc. imaginum) nec quicquam ista protulit, quod non in emblema abire possit, ex cujus contemplatione utilem virtutum doctrinam in vita civili capere liceat: adeo ut quemadmodum Historiae ex Numismatibus, ita Morali philosophiae ex Emblematis lux inferatur."[33] (A dolgok egyetemes természete anyagot nyújt ennek a filozófiának [ti. a képek filozófiájának], és nem mutat semmi olyas-

mit, amit ne lehetne emblémává változtatni. Ezen emblémák szemléletéből le lehet szűrni a polgári élet erényeinek hasznos doktrínáját; olyannyira, hogy amilyen mértékben a történelmet megvilágítják a pénzérmék, olyan mértékben világítják meg az emblémák az erkölcsfilozófiát.) Ez a hasonlat különösen szerencsés, hiszen itt a történelmien, ti. színhelyként szemlélt természethez mindenképp bizonyos numizmatikus jelleg tapad. Ugyane szerző – az *Acta eruditorum* egyik referense – másutt ezt mondja: „Quamvis rem symbolis et emblematibus praebere materiam, nec quic quam in hoc universo existere, quod non idoneum iis argumentum suppeditet, supra in Actis ... fuit monitum; cum primum philosophiae imaginum tomum superiori anno editum enarraremus. Cujus assertionis alter hic tomus,[34] qui hoc anno prodiit, egregia praebet documenta; a naturalibus et artificialibus rebus, elementis, igne, montibus ignivomis, tormentis pulverariis et aliis machinis bellicis, chymicis item instrumentis, subterraneis cuniculis, fumo luminaribus, igne sacro, aere et variis avium generibus depromta symbola et apposita lemmata exhibens."[35] (Értekezésünk korábbi részében utaltunk arra, hogy bármely dolog anyagul szolgálhat szimbólumokhoz és emblémákhoz, s hogy az egész világegyetemben nem létezik olyasmi, ami ne nyújtana hozzájuk alkalmas és megfelelő argumentumokat. Ezt a képek filozófiájának tavaly kiadott első kötetében fejtettük ki. Állításunk bizonyítására ez az idén megjelent második kötet kiváló példákat hoz fel; a természetes és mesterséges dolgoktól, az elemektől, a tűztől, a vulkánoktól, az ágyúktól és egyéb hadigépektől, hasonlóképpen a kémiai anyagoktól, a föld alatti aknáktól, a füsttől, a fénytől, a Szent Antal tüzének nevezett orbáncbetegségtől, a levegőtől és a különféle madárfajtáktól vett szimbólumokat és alkalmatos tételeket magyarázza

el.) Egyetlen adat meggyőzően bizonyíthatja, milyen messze mentek ebben az irányban. Böckler *Ars heraldicá*jában ez áll: „Levelekről. Címerekben ritkán találunk leveleket, de ha mégis, ott az igazságot jelentik, mert bizonyos mértékig a nyelvekre és a szívre hasonlítanak."[36] „Felhőkről. Éppúgy, ahogy a felhők maguk fölé lendülnek a magasba, majd azután termékeny esőt öntenek alá, amitől felfrissül és felüdül a mező, a gyümölcs, s az ember, ugyanígy emelkedjék a nemes kedély is erény dolgában, mintegy a magasba, hogy azután javaival igyekezzék a hazát szolgálni."[37] „A bölcs lovak a háború végét követő győzelmes békét jelentik, és egyszersmind a sebességet is."[38] A legmeglepőbb az a komplett színhieroglifika, amelyre e könyv utal, két-két szín kombinációjáról szólva. „Piros ezüsttel – vágy a bosszúra",[39] „kék ... a pirossal – udvariatlanság",[40] „fekete ... a bíborhoz – állandó áhítat",[41] hogy csupán néhányat említsünk. „A jelentés és jel közötti összefüggés sokoldalú homálya ... nem riasztott vissza, sőt, még inkább arra ingerelt, hogy az ábrázolandó tárgy minél távolabbi tulajdonságait jelképi értékűvé tegyék, s hogy új okoskodásokkal még az egyiptomiakat is túlszárnyalják. Ehhez járult még a régiektől örökölt jelentések dogmatikus ereje, úgyhogy egy és ugyanaz a dolog éppúgy jelképezhette az erényt, mint a bűnt, végül is tehát mindent."[42]

Ez a körülmény az allegória azon antinómiáihoz vezet, amelyeknek dialektikus tárgyalása elkerülhetetlen, ha egyáltalában foglalkozni óhajtunk a szomorújátékok képével. Itt bármely személy, bármely dolog, bármely viszony tetszőlegesen jelenthet bármi mást. Ez megsemmisítő, mégis igazságos ítéletet mond a profán világról: olyannak jellemzi, ahol a részletek alapjában véve nem is olyan fontosak. De – s főleg annak számára, akinek jelent valamit az allegorikus írásexegézis – teljesen vilá-

gos, hogy a jelentés kellékei épp valami másra való utalásuknál fogva olyan hatalmat nyernek, amely révén e kellékek nem mérhetők össze a profán dolgokkal, hanem magasabb síkra emelkednek, s akár szentté is avatódhatnak. Az allegorikus szemléletben a profán világ rangja emelkedhet vagy el is értéktelenedhet. A tartalom ilyen vallásos dialektikájának formális korrelátuma a konvenció és a kifejezés dialektikája. Az allegória ugyanis egyszerre mind a kettő, konvenció is, kifejezés is; s mindkettő már eredendően ellentétes. De miként a barokk egyáltalában a történelmet teremtett történésként fogta fel, úgy főként az allegóriát (bár ez is konvenció, mint minden írás) ugyancsak teremtett írásnak tekintették, akár a szentírást. A XVII. század allegóriája nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése. Az autoritás megnyilatkozása tehát eredetének méltósága miatt titkos, és érvényességi területe alapján nyilvános. S ismét csak ugyanaz az antinomika az, amely képileg összefut a hideg, hamarkész technika és az allegória eruptív kifejezésének konfliktusában. Itt is egy dialektikus megoldás. S ez magának az írásnak a lényegében rejlik. Az élő beszédből ugyanis ellentmondás nélkül képzelhetünk el olyan eleven, korlátlan használatot, amelyben ez a beszéd semmit sem veszítene méltóságából. De nem ez a helyzet e beszéd írásával, amelyben az allegória igyekszik jelentkezni. Az írás szentsége elválaszthatatlan szigorú kodifikációjának eszméjétől. Mert minden szakrális írás olyan komplexusokban rögzítődik, amelyek végül egyetlenegy megváltoztathatatlan komplexust adnak, vagy legalábbis ennek képzésére törekednek. Ezért távolodik el oly messzire a betűírás – írásatomok kombinációjaként – a szakrális komplexusok írásától. Ezek inkább a hieroglifikában öltenek formát. Ha az írás biztosítani akarja szakrális jellegét – márpedig minduntalan

találkozni fog a szakrális érvényesség és a profán érthetőség konfliktusával –, akkor komplexusokra, hieroglifikára törekszik. Ez történik a barokkban. Külsőleg és stilisztikailag – az írott mondat drasztikumában csakúgy, mint a túlzsúfolt metaforában – az írott szó a kép felé tört. Aligha képzelhető el a művészeti szimbólumnak, a plasztikus szimbólumnak, az organikus totalitás képének szögesebb ellentéte az allegorikus íráskép amorf töredékénél. Ebben az írásképben a barokk a klasszika szuverén ellenpólusának bizonyul, amit pedig eddig csupán a romantikára nézve ismertek el. S nem lehet ellenállnunk a kísértésnek, hogy mindkettőből előbányásszuk a konstnást. Mindkettőben: a romantikában éppúgy, mint a barokkban, nem is annyira a klasszikának, mint inkább magának a művészetnek a korrektívumáról van szó. S a barokktól, a klasszika eme kontrasztokban gazdag preludiumától aligha vitatható el ennek a korrektúrának magasabb rendű konkréciója, sőt, megbízhatóbb autoritása és maradandóbb érvénye. Ahol a romantika a végtelenség, a forma és az eszme nevében kritikailag hatványozza a befejezett alakzatot,[43] ott az allegorikus mélyenlátás a dolgokat és a műveket egy csapásra izgalmas írássá változtatja. Ilyen mélyreható pillantást kapunk még Winckelmanntól is *Beschreibung des Torso des Hercules im Belvedere zu Rom* (A belvedere-i [Róma] Herkules torzójának leírása)[44] c. művében, amint nem-klasszikus értelemben, darabról darabra, tagról tagra írja le a torzót. S ez nem véletlen. Az allegorikus intuíció mezején a kép töredék, runa. Szimbolikus szépsége elillan, minthogy a hittudomány fénye éri. A totalitás hamis látszata véget ér, mivel az eidosz kialszik, a hasonlat jobblétre szenderül, s benne a kozmosz kiszárad. A megmaradó hervadt rébuszokban van még a megzavarodott töprengő számára megfogható felismerés. A klasszicizmusnak lé-

nyege szerint nem adatott meg, hogy észrevegye az érzékien szép physis rabságát, befejezetlenségét és torzó voltát. Ám a barokk allegória épp ezt szórja elénk elrejtve tobzódó pompájában, korábban nem sejtett hangsúllyal. A művészet problematikájának mélyreható megsejtése – s ez korántsem csak rendi kényeskedés volt, hanem vallásos skrupulus is, amely a művészettel való foglalkozást a „szabad órákra" korlátozta – a művészet reneszánsz önkényének visszahatásaként lépett fel. Ha a klasszicizmus művészei és gondolkodói nem is foglalkoztak a számukra torzképként megjelenő problémákkal, a neokantiánus esztétika tételei némi fogalmat adnak a kontroverziák élességéről. Itt félreismerik e kifejezésforma dialektikáját, és kétértelműséggel gyanúsítják. „Az *allegória* alapvonása azonban a kétértelműség, a többértelműség; az allegória, a barokk egyenesen büszke a jelentések gazdagságára. Ez a kétértelműség azonban a tékozlás gazdagsága; a természet viszont a metafizika és nem kevésbé a mechanika régi szabályai szerint nem utolsósorban a *takarékosság törvényéhez* van láncolva. Ennélfogva a kétértelműség mindenütt ellentmond a jelentés tisztaságának és egységének."[45] Nem kevésbé doktrinerek Carl Horstnak, Hermann Cohen egyik tanítványának fejtegetései, aki a „barokk-problémák" kapcsán konkrétabb szemlélethez ragaszkodott. Ettől eltekintve azt mondja az allegóriáról, hogy „benne mindig felismerhető »a másik művészeti ág határainak átlépése«, mégpedig az áthatolás a képzőművészetekből a »beszélő« művészetek ábrázolási területére. S az ilyen határsértés – folytatja a szerző –, sehol sem bosszulja meg magát kíméletlenebbül, mint abban a tiszta érzelmi kultúrában, amely inkább kötelessége a tisztán megőrzött »képzőművészeteknek«, mint a »beszélő művészeteknek«, és így azokat a zenéhez közelíti... Az uralomra vágyó eszmékkel átszőtt különböző

emberi kifejezésmódok hidegvérű és érzéktelen erőszaka... tévútra tereli a művészi érzéket, a műértést, és erőszakot követ el rajta. A képzőművészetek területén ezt az allegória hajtja végre. Éppen ezért betolakodását durva kihágásnak nevezhetnénk a művészi törvényszerűség nyugalma és rendje ellen. Az allegória mégsem hiányzott soha a képzőművészetek birodalmából, s a legnagyobb képzőművészek szenteltek neki nagy műveket."[46] Már csak e ténynek is magától értetődően más szemléletmódra kellett volna késztetnie az allegóriát illetően. A neokantiánus iskola antidialektikus gondolkodásmódja képtelen annak a szintézisnek a megragadására, amely az ellentétes vélemények között nem annyira a béke, mint inkább valamiféle treuga dei értelmében az allegorikus írásban a teológiai és a művészi intenciók harcából adódik.

Amikor a szomorújátékkal együtt a történelem is bevonul a színtérre, ezt írás formájában teszi. A természet arculatára a „történelem" a mulandóság jelírásával van felírva. A természet-történelem allegorikus fiziognómiája, amelyet a szomorújáték alkalmaz a színpadra, valójában csak rom. Érzékileg ezzel vonult be a történelem színterére. Éspedig ilyen alakjában a történelem nem az örök élet processzusaként, hanem inkább a feltartóztathatatlan bomlás folyamataként jelentkezik. Ezáltal az allegória bevallottan túllép a szépséges. Az allegóriák a gondolatok birodalmában ugyanazok, mint a romok a dolgok birodalmában. Innen a romok barokk kultusza. Ezzel Borinski is tisztában van, bár indokolásában lényegesen sekélyesebb, mint amilyen találó a tények felsorolásában. „A tört oromzatnak, az összezúzott oszlopoknak azt a csodát kell bizonyítaniok, hogy a szent építmény ellenáll még a rombolás, a villám és a földrengés legelemibb erőinek is. A mesterséges rommal szemben a

modern talajról valójában már csak festői rommezőnek tekintett ókor utolsó örökségeként jelenik meg."[47] Egyik megjegyzése ezt mondja: „Kövessük nyomon e tendencia térhódítását a reneszánsz művészek ama mélyértelmű szokásán, hogy Krisztus születését és imádását a középkori istálló helyett egy antik templom romjai közé helyezik. Ezek a D. Ghirlandaiónál (Firenze, Accademia) még csupa kifogástalanul megmaradt, mintaszerűen pompás darabból álló romok így most öncélúakká lesznek, hogy a múló pompa festői kulisszájaként szolgáljanak a plasztikusan színes jászolábrázolásokban."[48] Ebben az antik reminiszcenciákon messze túlmenően a legaktuálisabb stílusérzék érvényesül. Ami itt romokba hullva hever, ez a nagy jelentőségű fragmentum, ez a töredék: a barokk alkotás legnemesebb anyaga. Mert e költemények közös sajátsága a töredékek szakadatlan halmozása szigorú célkitűzés nélkül, és az, hogy szüntelen csodavárás közepette sztereotípiákat alkalmaznak a fokozás érdekében. Ilyen értelemben a barokk irodalmárok csodának kellett hogy tekintsék a műalkotást. És ha másfelől a mű a halmozás kiszámítható eredményeként kecsegtette őket, e két szempont éppoly kevéssé egyeztethető össze, mint az áhított csodálatos „mű" az alkimista tudatában honoló szubtilis elméleti receptekkel. A barokk költők kísérletezése az adeptusok praktikájához hasonlít. Mindaz, amit az ókor hátrahagyott, számukra egytől egyig eleme annak az új egésznek, amely keveredésükből áll össze. Nem is összeáll: épül. Mert ennek az újnak a kiteljesedett víziója: a rom volt. Azon építmény antik elemeinek szertelen leigázásához, amely – anélkül, hogy egésszé egyesítené ezeket az elemeket – a szétrombolás folyamán még mindig fölényben lenne az antik harmóniákkal szemben, az a technika érvényes, amely részleteiben nyilvánvalóan és feltűnően a reáliákra, a szóvirágokra, a szabályokra utal.

Ezt a költészetet „ars inveniendi"-nek kell nevezni. A zseniális emberről, az artis inveniendi mesteréről alkotott elképzelés olyan férfit vázol elénk, aki képes szuverénül bánni mintáival. A „fantázia", a modern értelemben vett alkotói képesség ismeretlen volt a szellemek hierarchiája mércéjeként. „Hogy mostanig Opitiust senki nem is érte el a német költészetben, s hogy még kevésbé kerekedtek föléje (ami a jövőben sem igen következik be), annak az a legelső oka, hogy a nagyszerű természet különös ügyessége mellett, amilyen az övé, Opitius a latin és görög írásokat egyaránt forgatja, és oly kiváló módon tud velük kifejezni és kitalálni."[49] A német nyelv azonban, ahogy a kor grammatikusai látták, az antik minták természete mellett ebben az értelemben csak egy másik „természet". „A nyelvi természet – magyarázza Hankamer e felfogást –, éppúgy tartalmazza már az összes titkot, akárcsak az anyagi természet." A költő „nem ad neki erőket, nem teremt semmilyen új igazságot az önmagát megteremtő lélekből, amely itt megnyilvánul".[50] A költő nem palástolhatja el kombináló ténykedését, különösen, ha az a puszta egészre vonatkozik, mert az egésznek nyilvánvaló konstrukciója volt valamennyi intencionált hatás központja. Ebből adódik a faktura ostentatiója, ami – nevezetesen Calderónnál – úgy bukkan elő, mint egy lemállott vakolat mögül az épület felhúzott fala. Így, ha tetszik, e korszak költői számára is a természet maradt a nagy tanítómester. Számukra azonban nem bimbójában és virágában, hanem teremtményeinek túlérettségében és hanyatlásában jelenik meg. A természet örök mulandóságként lebeg előttük, amelyben egyedül ama generációk szaturnuszi pillantása ismerte fel a történelmet. Emlékműveikben, a romokban Agrippa von Nettesheim szerint ott lakoznak a szaturnuszállatok. A historikus történés a széthullással – és

egyedül csakis vele – zsugorodik össze és válik színtérré. Ama hanyatló dolgok összessége extrém ellentéte a megdicsőült természet fogalmának, amelyet a kora reneszánsz ragadott meg. Erről mutatta ki Burdach, hogy „semmiképp sem volt a mienk". „Még sokáig függ a középkor szóhasználatától és gondoskodásától, bár a »természet« szónak és képzetnek az értékelése láthatólag emelkedik. Mindenesetre a XIV–XVI. század művészetelmélete természetutánzáson az isten alkotta természet utánzását érti."[51] Az a természet azonban, amelybe belevésődik a történelem menetének képe, bukott természet. A barokk hajlama az apoteózis iránt ellentéte a dolgok sajátos barokkos szemléleti módjával. A dolgok allegorikus jelentésük mindenhatóságán rajta viselik túlságosan-földi mivoltuk pecsétjét. Sohasem belülről dicsőülnek meg. Ezért fényüket az apoteózis rivaldafényében kapják. Aligha létezett valaha is költészet, amelynek virtuóz illúzionizmusa alaposabban űzte volna el azt a fényt, amely itt megdicsőít, s melynek révén egykor jogosan törekedtek a művészi alkotás lényegének meghatározására. Az egész barokk lírában a fény hiánya e műfaj egyik legszigorúbb jellemzője. Ugyanez áll a drámára is.

Így kell a halálon át ama életbe hatolni mely
számukra Egyiptom éjét Gosem napjává teszi
S ránkbízza az öröklét gyöngyös szoknyáját![52]

Így festi le Hallmann az örök életet a színház álláspontja felől. A kellékhez való megátalkodott ragaszkodás meghiúsította a szerelem ábrázolását. A világtól idegen, a képzelgés birodalmában tévelygő bujaság jut szóhoz.

Szép asszony hát az kit ezer dísz ékesít
Terülj-asztalkám ő, sok éhest jóllakat
Örök vizű forrás, ki nem apad soha
Sőt édes ízű tej; mint mikor száz csőbe
Édes cukor folyik. A gonosznak tana
A sandának irígy természete az ha
Másoktól megtagadjuk az ételt
Mely őket üdíti ám nem fogyasztja önmagát.[53]

A tipikusan barokk művekből hiányzik a tartalom bármiféle csekély elleplezése. Ez az igényük még a silány költői formákban is nyomasztó. S teljességgel hiányzik belőlük az aprómunkára, a titokra való hajlam. Hiába igyekeznek ezt buja talányszerűséggel és rejtettséggel helyettesíteni. Az örömnek megvan az az ereje, hogy az igazi műalkotásokban illanóvá válik, a pillanatban élővé, elenyészővé, megújulóvá lényegül. A barokk műalkotás nem akar semmi mást, mint a maradandóságot, s minden szervével az örökkévalóba kapaszkodik. Csak így érthető meg, hogy milyen oldó édességgel csábították az olvasót az új évszázad első „enyelgései", és mint vált a chinoiserie a rokokó számára a hieratikus Bizánc ellenképévé. Ha a barokk kritikus az összművészeti alkotásról, mint a kor esztétikai hierarchiájának legnagyobb csúcsáról és mint maguknak a szomorújátékoknak az eszményképéről beszél[54], akkor valójában új módon erősíti meg a nehézkesség eme szellemét. Harsdörffer tapasztalt allegorikusként a sok teoretikus közül a leglelkiismeretesebben állt ki valamennyi művészet egymásba szövése mellett. Mert éppen ezt diktálja az allegorikus szemlélet uralma. Winckelmann polémikus túlzásokkal egyenesen érthetővé teszi az összefüggést, amikor megjegyzi: „Hiábavaló . . . azok reménye, akik azt hiszik, hogy az allegóriát olyan túlzásba lehet hajtani, hogy vele még

ódát is festhetnek."[55] Ehhez még másik, nyugtalanító tényező társul. Hogyan is készülnek a század költeményeinek bevezetései: ajánlások, elő- és utószavak, saját és idegen művek bírálatai, a mesterek ajánlásai – ez a szabályszerű megjelenési forma. Túlzsúfolt keretműként fognak körül minden nagyobb és teljes kiadást. Mert ritka volt az olyan pillantás, amely magával a dologgal elégedett volna meg. A műalkotásokat széles körű vonatkozásaik közepette vélték megragadni, s a velük való foglalkozás sokkal kevésbé volt felelősség nélküli magánügy, mint később. Az olvasmány kötelesség volt, mivel műveltséget adott. Az ilyen felfogás korrelátumaként a közönség számára érthető a termékek megtervezett testessége, érthető a titokzatosság hiánya, és érthető a széles körű elterjedtség. Kevésbé érzik küldetésüket abban, hogy az időben növekednek, mint abban, hogy helyüket földi, jelenvaló módon töltsék ki. Így több értelemben is elvesztik jutalmukat. De éppen ezért ritka érthetőséggel bontakozik ki a távolabbi létükben a kritika. Kezdettől fogva arra a kritikai elemzésre törekszenek, melyet az idő múlása gyakorolt rajtuk. A szépségből semmit sem ért meg a tudatlan. Az ő számára aligha akad otrombább dolog a német szomorújátéknál. Fénye kihal, mert ez volt a legdurvább fény. Ami maradandó benne, az az allegorikus utalások sajátos részletkérdése; a tudás tárgya, amely a végiggondolt romépítményekben tanyázik. A kritika a művek mortifikációja. Ezzel e művek lényegének minden más produkciónál inkább szembe kell néznie. A művek mortifikációja tehát nem a tudat – romantikus – felébresztését jelenti az eleven dolgokban,[56] hanem a tudás letelepítését a kihalt dolgokba. A maradandó szépség a tudás tárgya. S ha kérdéses is, hogy a maradandó szépség egyáltalában maradandónak nevezhető-e még – az mindenesetre biztos, hogy

nincs szépség ott, ahol bensőleg semmi sincs, ami méltó volna a tudásra. Nem lenne helyes, ha a filozófia próbálná elvitatni, hogy újra fölébreszti a művek szépségét. „A tudomány éppúgy nem tud rávezetni a naiv műélvezetre, mint ahogy a botanikusok és a geológusok sem képesek felébreszteni a szép táj iránti érzéket":[57] ez a megállapítás éppoly hamis, mint amilyen téves az őt leplezni hivatott hasonlat. Nagyon is képes erre a geológus is, a botanikus is. Hiszen a részlet életének a struktúrában történő legalábbis sejtő megragadása nélkül minden szépség iránti vonzalom csupán álmodozás marad. Szerkezet és részlet végsősoron mindig történelmi töltetű. A filozófiai kritika feladata azt bizonyítani, hogy a művészi forma funkciója éppen ez: a minden jelentős mű alapjául szolgáló történelmi-ténybeli tartalmakat filozófiai igazságtartalmakká kell átalakítania. A ténybeli tartalmak átalakítása igazságtartalmakká a hatásnak a pusztulását, a korábbi bájak évtizedről évtizedre csökkenő szépségét újjászületés alapjává teszi, amelyben minden efemer szépség teljességgel elhalványul, és a mű romként marad fenn. A barokk szomorújáték allegorikus felépítésében kezdettől fogva világosan elhatárolódtak a megmentett mű ilyen romos formái.

A történelem átfordulását a természetibe – ami az allegorikusnak az alapját képezi – részleteiben megfigyelhetjük magában az üdvtörténetben. Bármennyire világian, retardálón értelmezték is, csak ritkán jutott odáig, mint Sigmund von Birkennél. Poétikája példákat ad „születési, esküvői és temetési költeményekre, magasztaló költeményekre és győzelmi üdvözlő dalokra Krisztus születéséről és haláláról, a lélekkel tartott szellemi lakodalmáról, nagyszerűségéről és diadaláról".[58] A misztikus „pillanatnyi"-ból aktuális „most" lesz; a szimbolika allegóriává torzul. Az üdvtörténeti történésből elkülönítik az

örökkévalót, s ami megmarad, az élőkép, kiszolgáltatva a rendezés minden korrektúrája számára. Ez a legbensőbb mélységekben megfelel a vég nélkül készülődő, köntörfalazó, élvetegen vonakodó barokk formaadásnak. Találóan jegyzi meg Hausenstein, hogy a távoli, vizionált tárgyak minél megbízhatóbb megjelenítése érdekében a festői apoteozisokban hangsúlyozott realisztikummal szokták kezelni az előteret. A drasztikus előtér nemcsak azért igyekszik összegyűjteni magában a világ valamennyi eseményét, hogy növelje az immanencia és a transzcendencia fesztávolságát, hanem azért is, hogy ezek számára az elképzelhető legnagyobb szigort, kizárólagosságot és kérlelhetetlenséget igényelje. A felülmúlhatatlan érzékelhetőség gesztusát kell abban látnunk, hogy ily módon maga Krisztus is az ideiglenességbe, a mindennapiságba, a megbízhatatlanságba kerül. A „Sturm und Drang" meggyőzően szól ehhez hozzá, s Merck azt írja, hogy „semmivel sem lesz kevesebb a nagy ember, ha azt tudjuk róla, hogy istállóban született, s ökrök és szamarak között feküdt a pólyában".[59] S nem utolsósorban e mozdulat sértő, támadó mivolta az, ami barokk. Ahol a szimbólum a maga körébe vonja az embert, a lét gyökereiből allegória tornyosul az intenció útjába, s ilyenformán fejbe kólintja. Ugyanez a mozdulat a barokknak is sajátja. Költeményeiben „nincs haladó mozgás csak belülről fejlődő dagály".[60] Hogy ellenálljon a süllyedésnek, az allegóriának mindig újból és mindig meglepően kellett kibontakoznia. A szimbólum ezzel szemben a romantikus mitológia-kutatók ismeretei szerint konokul és következetesen mindig ugyanaz marad. Milyen feltűnő a kontraszt az emblémás könyvek egyforma verssorai, a „vanitatum vanitas" és a divatos nagyüzem között, amelyen belül a század közepétől kezdve könyv könyvet követett! Az allegóriák elavulnak, mert lényegükhöz tartozik a megdöbbentés. Ha

a tárgy a melankólia pillantása következtében allegorikussá válik, akkor a mélabú hatására kiszáll belőle az élet, s ő halott, ám az örökkévalóság számára biztosított tárgyként marad vissza, akkor az allegorikus kényénekkedvének van kiszolgáltatva. Vagyis: mostantól teljesen képtelen valamilyen jelentés, értelem kisugárzására, s a jelentésből is csak annyit mondhat magáénak, amennyit az allegorizáló művész rábíz; ő helyezi bele a létezés kritériumait. Itt a tényállás nem pszichológiai, hanem ontológiai jellegű. Keze nyomán a dolog valami mássá lesz, ő maga valami másról beszél általa, ez számára a rejtett tudás birodalmának kulcsává válik, s e tudás emblémájaként tiszteli. Ez teszi az allegóriát írásjellegűvé. Az allegória séma, s mint ilyen tárgya a tudásnak, amelynek számára éppen így, rögzítettként válik elveszíthetetlenné: egyszerre rögzített kép és rögzítő jel. A barokk műveltség ideálja, az elraktározás, amelynek emlékművei az óriási könyvtártermek voltak, az írásképben teljesedik ki. Majdnem ugyanúgy, mint Kínában, ez a kép a tudnivalónak nem csupán jele, hanem maga is tudásra méltó tárgy. Az allegória erre a jellemvonására először a romantikusok, kiváltképp pedig Baader jóvoltából eszmélt rá. *Ueber den Einfluss der Zeichen der Gedanken auf deren Erzeugung und Gestaltung* (A gondolatok jeleinek befolyása létrehozásukra és kialakításukra) c. írásában ez áll: „Ismeretes, hogy csak tőlünk függ valamely természeti tárgy konvencionális gondolati jelként való felhasználása, ahogy ezt a szimbolikus és a hieroglifikus írásban látjuk, és ez a tárgy csak akkor ölt új jelleget, amikor nem természetes ismertetőjegyeit, hanem a mintegy tőlünk kölcsönzötteket akarjuk általa közölni."[61] Kommentárul ehhez egy lábjegyzet szolgál: „Jó oka van annak, hogy minden, amit a külső természetben látunk, már írás, mintegy jelbeszéd számunkra, amelyből azon-

ban éppen a leglényegesebb hiányzik: az előadásmód, amelynek éppenséggel máshonnan kellene megérkeznie az emberhez."[62] Az előadásmódot tehát „máshonnan" ragadja fel az allegorizáló művész, és ebben semmiképpen sem hagyja figyelmen kívül az önkényt, mint a tudás hatalmának drasztikus kinyilvánítását. A jeleknek az a bősége, amelyet az allegorizáló a történelmileg mélyen megformált kreatúravilágban talált, igazolja Cohen panaszát a „tékozlás" miatt. Lehet, hogy ez nagyon is nem felel meg a természet szándékának; mindenesetre egyedülálló módon juttatja kifejezésre azt a kéjt, amelylyel a jelentés sötét szultánként uralkodik a dolgok háremében. A szadista tulajdonsága az, hogy megfosztja tárgyát méltóságától, s ezután vagy ezáltal elégül ki. Nos, ugyanezt teszi az allegorizáló művész is ebben a költött és végigélt borzalmaktól ittas korban. Ez belejátszik mindenbe, egészen az egyházi festészetig. A „szemek kinyílásának" a barokk festészet által kialakított „sémája", „amely teljesen független a pillanatnyi irodalmi tárgyban meghatározott szituációtól",[63] szavakkal ki nem fejezhető módon elárulja és leértékeli a dolgokat. A barokk képírás funkciója nem annyira az érzéki dolgok leleplezése, mint inkább azok teljes lemeztelenítése. Az emblematikus művész nem a „kép mögötti" lényeget adja.[64] Az emblematikus könyvekben az ábrázoltakkal bensőségesen összefüggő írásként, aláírásként az ábrázoltak lényegét a kép elé vonszolja. Alapjában véve az allegória birodalmában felnövekedett szomorújáték is formája szerint könyvdráma. Előadásainak értékét és lehetőségét ez a felismerés persze semmiképpen sem befolyásolja. Arra azonban rávilágít, hogy az ilyen szomorújátékok kiválasztott nézője töprengve, de legalábbis az olvasóhoz hasonlóan merült el ezekben a tragédiákban; bennük a szituációk nem túlságosan gyakran, de akkor aztán villámgyor-

san váltakoztak, akárcsak a szedéstükör aspektusa, ha továbblapozunk; s ahogy a régebbi kutatás, bár vonakodva és kelletlenül, megsejtette e drámák törvényét, amikor határozottan állította, hogy sohasem mutatták be őket.

Ez a szemlélet bizonyára nem volt jogosult. Hiszen az allegória az egyetlen és hatalmas divertimento, amely a melankolikus embernek kínálkozik. Kétségtelen, hogy a magakellető megnyilatkozás, mellyel a banális tárgy előtörni látszik az allegória mélyéről, hamarosan átengedi helyét vigasztalan, mindennapi arculatának, s az sem vitás, hogy a beteg embernek az egyedi, jelentéktelen dolgokban való érdektelen részvételét rövidesen követi a kiürült embléma csalódott elejtése, aminek ritmikáját spekulatív adottságokkal rendelkező megfigyelő sokatmondóan újra csak megtalálná a majmok viselkedésében. Mégis minduntalan előtolulnak a csupán allegorikusnak mutatkozó, amorf részletek. Mert ha az előírás úgy hangzik, hogy „minden dolgot önmagáért kell szemlélni, mert csak így növekszik az intelligencia, s csak így bontakozik ki az ízlés finomsága",[65] akkor az ilyen intenció adekvát tárgya mindenkor jelenvaló. Harsdörffer a *Konverzációs játékok*ban (Gesprächspiele) különös műfajt alapoz meg azzal, „hogy Iudic. IX.8. (Bírák könyve) szerint, az ezópuszi fabula állatvilága helyett az élettelen tárgyak, erdő, fa, kő vonulnak be cselekvő és beszélő személyekként, közben ráadásul még egy másik műfaj is keletkezik azáltal, hogy szavak, szótagok, betűk lépnek fel személyek gyanánt".[66] Ebben az utóbbi irányzatban Andreas Gryphius fia, Christian emelkedik ki fejjel *Der deutschen Sprache unterschiedene Alter* (A német nyelv különböző korszakai) c. dialektikus színdarabjával. Ez az említett feldarabolás a grafikában tökéletesen jelentkezik az allegorikus szemlélet egyik elveként. Kivált a barokkban látható, hogyan szorul az allegorikus személy

az embléma mögé, amely többnyire sivár, szomorú ziláltságban állja pillantásunkat. Winckelmann *Versuch einer Allegorie* (Egy allegória kísérlete) c. írása túlnyomóan lázadás ezzel az stílussal szemben. „Az egyszerűség olyan kép felvázolásából áll, amely a lehető legkevesebb jellel fejezze ki a jelentendő dolgot. Ez az allegóriák tulajdonsága az antikvitás virágkorában. A későbbi korokban sok fogalmat ugyanannyi jellel egyesítettek egyetlen figurában, ilyenek a Világisteneknek nevezett istenségek, akik magukban egyesítették az összes istenségek jelzőit... Egy vagy több fogalom legjobb és legtökéletesebb allegóriáját egyetlen figurában kell megragadni vagy elképzelni."[67] Így szól a szimbolikus totalitásra törekvő akarat, ahogy a humanizmus azt az ember képében tisztelte. De az allegorikus képből a dolgok töredékként merednek ránk. Számukra e terület tulajdonképpeni elméletíróinak, a romantikusoknak sem volt semmi mondanivalójuk. Összemérettek a szimbólummal, és könnyűnek találtattak. „A német *jelkép*... teljességgel híján van ama jelentőségteljes méltóságnak. Éppen ezért csak az alsó szférára... kellett volna korlátozni és teljességgel ki kellett volna rekeszteni a szimbolikus gnómák köréből."[68] Creuzer eme mondatához csatlakozik Görres nyilatkozata: „Minthogy ön a misztikus szimbólumot nyilvánítja a formálisnak, amelyben a szellem arra törekszik, hogy megszüntesse a formát és szétrombolja a testet, a plasztikusat pedig tiszta középútnak tartja a szellem és a természet között, így hiányzik még amannak ellentéte, a reális, ahol a testi forma elnyeli az átlelkesültséget. E helyre igen jól illik az embléma és a bornírt értelemben vett német jelkép."[69] A két szerző romantikus álláspontja túl kevéssé volt szilárd még ahhoz, semhogy az ezt a formát gyanakodva szimatoló racionális didaktika ne keltett volna bennük ellen-

szenvet, másrészt persze a termékeihez tapadó rengeteg nyárspolgári, bogaras, népies írásnak Görrest legalábbis jóindulatra kellett volna hangolnia. De Görres mégsem látott tisztán. Így aztán ma is magától értetődő, hogy a dologinak a személyessel, a töredéknek a totálissal szemben vívott harcában az allegória polárisan, de éppen ezért egyenlő hatalommal lép fel a szimbólum ellenében. Az allegorikus megszemélyesítés mindig ott tévedett, hogy nem a dologszerűség megszemélyesítése a kötelessége, hanem a dologszerűség impozánsabb alakítása, személlyé öltöztetése. Cysarz éppen itt látott igen élesen. „A barokk vulgarizálja az ókori mitológiát, hogy mindenhol figurákat (nem lelkeket) helyezzen el: az ovidiusi esztetizálás és a hieratikus hittartalmak újlatin profanációja – ez a külsővé válás végső fokozata. – Még csak villanásnyira sem sejlik fel itt a testiség elszellemiesítése. Az egész természetet megszemélyesítik, de nem azért, hogy bensőségesebbé, hanem ellenkezőleg, hogy lélektelenebbé váljon."[70] Az allegória számára elengedhetetlen az a zavaros nehézkesség, amelyet hol a tehetségtelen művészek, hol az értetlen megrendelő számlájára írtak. Annál is inkább figyelemre méltó, hogy Novalisnak, aki a későbbi romantikusoknál összehasonlíthatatlanul pontosabban tudta elhatárolni magát a klasszikus ideáloktól, e tárgyat érintő néhány passzusa az allegória lényegének alapos ismeretéről tanúskodik. A XVI. század magas hivatalt viselő, titkos államügyekben nagy tapasztalattal rendelkező, a kötelezettségekkel túlhalmozott költőjének interieurje egy csapásra feltámad a következő jegyzet figyelmes olvasója előtt: „A hivatali munkát is lehet poétikusan kezelni... A stílus bizonyos régiessége, a tömegek helyes beállítása és elrendezése, halvány utalás az allegóriára, némi különlegesség, áhítat és ámulat, amely átdereng az írásmódon – ez eme művészet néhány lénye-

ges vonása."[71] A barokk gyakorlata valóban ebben a szellemben fordul a reáliákhoz. A következő töredék is éppily világosan bizonyítja, hogy a romantikus zseni pontosan az allegória terén tart közösséget a barokk szellemmel: „Csupán jó hangzású és szép szavakkal túlhalmozott, de minden értelem és összefüggés nélküli költemények – legfeljebb egy-egy strófájuk érethető –, amilyenek a legkülönfélébb dolgok töredékei. Az igazi költészet legfeljebb nagy méretbe lehet allegorikus értelmű és indirekt hatású, mint pl. a zene stb. A természet ezért csak költői lehet, ugyanilyen a varázsló, a fizikus szobája, a gyerekszoba, a lomtár, az éléskamra."[72] Semmi esetre sem lehet véletlen, hogy az allegorikus a varázsszobának vagy az alkimista laboratóriumának éppen a barokk korszakban ismert töredékes voltára, rendezetlenségére és fülledtségére utal. Vajon Jean Paulnak, a legnagyobb német allegorikus költőnek a művei nem efféle gyerek- és szellemszobák-e? Valóban, a romantikus kifejezőeszközök igaz története sehol sem lenne képes meggyőzőbben bemutatni a töredéket és az iróniát az allegorikus átalakulásaként, mint éppen nála. Ebből elég ennyi is: a romantika technikája több oldalról is az emblematika és az allegória birodalmába vezet. Az allegória – így fogalmazhatjuk meg e kettő viszonyát – kialakult formájában, a barokkban, udvart von maga után; az emblémák bősége ama figurális centrum köré csoportosul, amely – ellentétben a fogalomkörülírásokkal – nem hiányzik a tulajdonképpeni allegóriákból. Önkényes elrendezésűnek tűnnek: *A megzavarodott udvar*ban – egy spanyol szomorújáték címe ez – az allegória sémáját tisztelhetjük. Ennek az udvarnak a törvényét a „szórakozás", a szétszórtság és a „koncentráció", az összeszedettség szabja meg. A dolgokat jelentésük szerint szedik össze; a létezésük iránti részvétlenség szórja szét őket ismét. Az allegorikus díszlet rendetlensége

a gáláns budoár ellenpéldáját állítja ide. E kifejezési forma dialektikájának megfelelően az összeszedettség fanatizmusát az elrendezés lankadtsága ellensúlyozza: különösen paradox a bűnhődés vagy az erőszak szerszámainak bőséges elosztása. Borinskit az allegória kortársaként hitelesíti az, amit kitűnő érzékkel állapít meg a barokk építészeti formáról, hogy ti. „ez a stílus túlságosan konstruktív követeléseiért dekoratívan – saját nyelvén szólva »gálánsan« kárpótol.”[73] E megjegyzés értelmében a barokk költészetet is stíluskritikailag kell olvasni. E költészetnek a „tragédiáról” szóló elmélete az antik tragédia törvényeit élettelen alkatrészek gyanánt, egyenként fogadja el és a tragikus múzsa allegorikus figurája köré halmozza fel őket. Csak a szomorújáték klasszicista félreértelmezésének köszönhető (mint ahogy a szomorújátékokban a barokk is félreismerte saját magát), hogy az antik tragédia „szabályai” azokká az alaktalan, kötelező és emblematikus szabályokká válhattak, amelyek alapján az új forma kialakult. Ebben az allegorikus szétdarabolódásban és szétrombolódásban a görög tragédia képe úgy jelenik meg, mint az egyedüli lehetséges forma, mint egyáltalán a „tragikus” költészet természetes ismertetőjegye. Szabályai a szomorújátékra vonatkozó jelentőségteljes utalásokká lesznek, szövegeit szomorújátékok szövegeiként olvassák. Hogy ez mennyiben volt és maradt lehetséges, arról helyes fogalmat adnak Hölderlin Szophoklész-fordításai a költőnek Hellingrath által nem ok nélkül „barokk’-nak nevezett kései korszakából.

Párizsi levél

ANDRÉ GIDE ÉS ÚJ ELLENFELE

Renannak van egy emlékezetes megállapítása: „Csak az gondolkodhatik szabadon, aki meg van róla győződve, hogy amit ír, annak nem lesz következménye." Így idézi Gide. Ha ez igaz, úgy a *Nouvelles Pages de Journal*[1] szerzője éppoly kevéssé rendelkezik gondolatszabadsággal, mint ellenfele, Thierry Maulnier.[2] Mindketten tisztában vannak írásuk következményeivel, és azért írnak, hogy következményeket idézzenek elő. Ha mindkettejük felé azonos érdeklődéssel fordulunk, erre nem annyira a fiatalabb jelentősége, mint az az elszántság jogosít fel minket, amellyel Gide esetében és vele szemben állást foglal. Abban a pillanatban, ahogy Gide magáévá teszi a kommunizmus ügyét, a fasisztákkal kerül szembe.

Nem mintha Gide-nek mással még nem gyűlt volna meg a baja. Útját 1897 óta kísérik éber figyelemmel, amikor egy híres cikkével az *Ermitage*-ban fellépett Barrèsszal szemben, aki a *Déracinés*-val éppen akkor tett szolgálatokat a nacionalizmusnak.[3] Később az irodalom a protestáns Gide vallási fejlődését kísérte nyomon, és senki sem behatóbban, mint barátja, Charles Du Bos, a katolikus kritikus. Nem meglepő, hogy Gide *Cordyon*ja, amely a pederasztiát természettudományos adottságai és analógiái alapján ábrázolta, oly nagy vihart keltett. Így hát Gide, amikor 1931-ben, naplójának első kötetében

leírta, hogyan jutott el a kommunizmushoz, már megszokhatta, hogy ellenállásba ütközik.

A polgári irodalom glosszák és polémiák áradatával válaszolt erre a kötetre. A Gide által keltett feltűnést jól mutatja az, hogy az *Echo de Paris* hasábjain François Mauriac háromszor is visszatért erre a könyvre. A vita túl széles volt és túl elkeseredett is ahhoz, hogy mindvégig tartani tudta volna a színvonalat. Szellemi tetőpontját az *Union pour la Vérité* vitájában érte el, ahol Gide jelentékeny írók előtt válaszolt a kérdésekre.[4] Ennek hullámai még nem ültek el, amikor idén megjelent a *Nouvelles Pages de Journal.*

Ameddig Gide maga irányította a vitát, az lényegében akörül forgott, hogy Gide pálfordulása mennyiben jelent törést férfikorának gondolatvilágával, vagy mennyiben maradt hozzá hű. Gide hivatkozhatott – és naplójának első kötetében hivatkozott is – arra, hogy a személyiség ügyét kezdettől fogva szenvedélyesen védelmezte, és felismerte, hogy ennek az ügynek ma a kommunizmus a hivatott védelmezője. A napló új kötete több olyan feljegyzést tartalmaz, amelyek feltárják Gide fejlődésének rejtettebb, ám nem kevésbé fontos folyamatosságát. Gide érinti ezt a folyamatosságot, amikor a „szegénységnek" az egész életművén végighúzódó „védelmére" (167. l.) hivatkozik. Ez a legváltozatosabb formában öltött testet felejthetetlen ifjúkori művétől, *A tékozló fiú visszatérésétől* a legutóbbi *Les Nouvelles Nourritures*-ig,[5] ahol a következőket írja: „Minden kizárólagos tulajdon ellenszenvessé lett számomra: örömöt abban lelek, ha adok, és a halál nem sokat üt majd ki a kezemből. Amitől leginkább megfoszt, azok a mindenütt jelenvaló és természetes, ki nem sajátítható és közös tulajdont jelentő javak. Ami a többit illeti, szívesebben étkezem a fogadóban, mint otthon a leggazdagabban terített asztalnál, kedve-

sebb nekem a nyilvános park, mint a legszebb park, ha falak mögött van, az olyan könyv, amelyet magammal vihetek a sétára, mint a legdrágább kiadás, és ha egy műalkotást egyedül kellene megnéznem, minél szebbnek találnám, annál inkább a szomorúságom kerekednék felül az örömön." (61. l.)

Gide a legkülönbözőbb formákat találta a szegénység védelme számára. Alapjában véve ezek mind egybeesnek annak a szegénységnek a kibontakozásával, amelynek őszinte feltárását a fiatal Marx (a *Szent család* szerzője) a társadalom feladatának tartotta; Gide valamennyit úgy tekinti, mint az ember iránti szükségletének válfajait. Ha Gide érdeklődése alkotó tevékenysége folyamán a gyengeség különböző formái felé fordult, ha a Dosztojevszkijről írt tanulmányában, amely nem egy tekintetben önarckép is, a gyengeséget mint „nyugtalanságot, anomáliát, a test elégtelenségét" helyezi a középpontba, akkor ez mindig a legmélyebb részvétet kiváltó gyengeség, amely az embert embertársára utalja.

Olykor Gide maga is szívesen felmutat ilyen gyengeséget. Ám ami erre indítja, az nem gyengeség. Inkább számítás. Ezt az inkognitót ölti magára, mert majd némi tanulsággal szolgál neki az emberekről és a világról. Ezért írhatta 1935 májusában: „Tolsztoj visszavonulását a művészetről alkotó erőinek csökkenésével lehet magyarázni. Ha egy második Anna Karenina lett volna benne alakulóban, akkor – sok szól emellett – kevesebbet foglalkozott volna a duhoborc szektával, és nem nyilatkozott volna oly megvetően a művészetről. De érezte, hogy irodalmi pályafutása végéhez érkezett: a költészet ösztönzése nem ajzotta már a gondolkodását. Ha ma engem a társadalmi kérdések foglalkoztatnak, ez azért is van, mert az alkotás démona visszahúzódott tőlem. Az említett kérdések csak elfoglalják azt a helyet, amelyet emez

már kiürített. Miért értékelném magam túl? Miért ne állapítanám meg magamra vonatkozóan azt, amit Tolsztojnál feltétlenül hanyatlásnak tekintek?" (*Nouvelle Revue Française,* 1935 május.)

Nem akarunk a szerzővel vitába szállni. Nem kívánjuk feszegetni, hogy az alkotóerők nem ismernek-e átmeneti szunnyadást (Gide maga mondja ezt a *Nouvelles Pages*-ban); hogy nem tudnak-e hatni egyáltalán nem démoni módon (a *Nouvelles Nourritures* ezt mutatja); hogy nem ütköznek-e történelmi korlátokba (Gide *Faux Monnayeurs*-je valószínűsíti ezt a regény vonatkozásában). Térjünk rá mindjárt Gide-nek egyik ilyen tanulságos inkognitó-találkozására Maulnier-val, aki Gide fenti szavait az *Action Française*-ban idézi, majd így folytatja: „Sem dicséret, sem gáncs nem tehet hozzá semmit ezekhez a megdöbbentő sorokhoz. Úgy véljük, aligha van példa arra, hogy alkotó művész ilyen vallomással lépett elő. Véleményünk szerint tiszteletet érdemel az az önmagával szemben tanúsított éleslátás, szerénység és fenntartás nélküli bátorság, amely ennek a könyörtelen diagnózisnak az alapja. De nem szorítkozhatunk pusztán a tiszteletadásra. Ez a tragikus nyíltság oly sok tanulságot rejt, hogy nincs jogunk hallgatni róluk."

Ezekkel a mondatokkal vág neki Maulnier Gide átfogó bírálatának. Ez a bírálat kellően megvilágítja a fasiszta álláspontot, különösen pedig a fasizmusnak a kultúráról kialakított fogalmát. Elárulta, kiszolgáltatta a „kultúrát" a kommunizmusnak – ezt a vádat emeli Maulnier Gide legújabb művével szemben.

A kultúra fogalmának kialakulása, úgy látszik, a fasizmus egy korai szakaszában történt. Legalábbis Németországban ez volt a helyzet. A német forradalmi kritika 1930 előtt megbocsáthatatlan módon elmulasztotta, hogy megfelelő figyelmet szenteljen olyan ideológusoknak,

mint Gottfried Benn vagy Arnolt Bronnen. Ha ők a német fasizmus előfutárainak számítanak, akkor Maulnier-t, a francia fasizmus előfutárának kellene tekinteni, még akkor is ha a *Front Populaire* megakadályozza a fasizmus franciaországi előtörését. Ám bizonyára hamarosan elfelejtik. Mert minél inkább megerősödik a fasizmus, annál kevésbé tudja éppen Maulnier szakterületén hasznát venni a kvalifikált értelmiségnek. A legtöbb lehetőséget az alantas jellemeknek nyújtja: a propagandaminiszter számára keres mindenre kész cinkosokat. Ezért építették le Bennt és Bronnent is.

Amit Maulnier képvisel, az a reakció egy különleges válfaja, különbözik a Claudel-féle katolikus, a Bordeaux által képviselt polgári, a Morand-ra jellemző nagyvilági vagy a Bedelnél jelentkező filiszteri reakciótól. Elvbarátokra főképpen a fiatalabb nemzedékben talál.[6] Az idősebbek közt a kifejezetten fasiszták, mint Léon Daudet vagy Louis Bertrand, elszigetelt jelenségek. Ami Maulnier-t fasisztává avatja, az az a meggyőződése, hogy a kiváltságosak pozícióit már csak erőszakkal lehet fenntartani. Kiváltságaik summáját azonosítani a „kultúrával" – ezt tekinti legfőbb feladatának. Magától értetődik tehát, hogy elfogadhatatlannak minősíti az olyan kultúrát, amely nem kiváltságokon alapszik. Tanulmányainak vezéreszméje pedig: kimutatni, hogy a nyugati kultúra útja mennyire elválaszthatatlanul összeforrott az uralkodó osztályok sorsával.

Maulnier nem politikus. Az értelmiséghez szól, nem a tömegekhez. Az előbbiek között uralkodó játékszabályok nem engedik (Franciaországban egyelőre) a meztelen erőszakra való hivatkozást. Maulnier különös elővigyázatosságra kényszerül, amikor a leplezetlen erőszakra apellál. Ezt tulajdonképpen csak előkészítenie szabad. Nem is ügyetlenül teszi azzal a megállapításával, hogy a „tett

szintézisének" dolga a belső és külső realitást egymáshoz kényszeríteni még akkor is, amikor a „dialektikus szintézisre" nincs mód. (19. l.) Némileg világosabban nyilatkozik meg, amikor a kapitalista civilizációnak (amellyel a fasizmus mindig csak látszatharcot vív) szemére veti, hogy nem meri bevallani: nem talált megoldást az anyagi és szellemi problémákra, amelyek elé a kor állította. Rendkívüli nehézségekkel kell ma számolnia az írónak, különösen a teoretikusnak, ha arra kényszerül, hogy ne szolgáltasson érveket a kiváltságosokkal szemben. Maulnier-nak megvan hozzá a bátorsága, hogy ne sokat teketóriázzon velük. Ezek a nehézségek részben morális természetűek. A fasizmus prókátora sokat nyer azzal, ha elsöpri útjából a morális kritériumokat. Amellett eszközei megválogatásában sem mutatkozik éppenséggel finnyásnak. Piszkos ügy ez, nem nyúlhat hozzá kesztyűs kézzel. Egyenesen belevág, mégpedig a következőképpen: „A civilizáció... mindazon fogások és fikciók mozgósítása és rendje, amelyek az emberek közötti bármiféle kapcsolat feltétele, a hasznos konvenciók szisztémája, a mesterséges, létfontosságú hierarchia a maga teljes nagyságában és nélkülözhetetlenségében. A civilizáció a hazugság... Aki nem hajlandó tudomásul venni, hogy minden emberi haladásnak és minden emberi nagyságnak ez a hazugság az alapfeltétele, az bevallottan ellensége magának a civilizációnak. Választani kell civilizáció és őszinteség között." (210. l.) Így vall Maulnier tanulmánykötetének Gide ellen írt cikkében. E megállapítás fölöttébb halványan pislákoló fénye emlékeztet arra, amely Oscar Wilde régen elkopott paradoxonjait övezi, és nem volna nehéz eredetét egészen a „hazugság romlásáig" (Wilde) nyomon követni.

Ennek révén egyrészt észre lehetne venni, mennyire különböző gyümölcsöket teremhet olykor egy és ugyan-

azon élet vetése. Ugyanaz a férfiú, akinek esztétizmusát, életművének legesendőbb részét a fasizmus karolja fel, abban a pillanatban, amikor az általa addig mulattatott társadalommal megvetően szembefordult, a fiatal André Gide-nek adott olyan példát, amely elhatározó volt egész további életére.[7] Másrészt számot adhatnánk magunknak arról, hogy a fasiszta ideológiát milyen erős kötelékek fűzik a dekadenciához és az esztétizmushoz, és hogy miért találunk úttörői közt Franciaországban éppen úgy, mint Német- vagy Olaszországban annyi szélsőséges művészt.

Milyen rendeltetés várhat a művészetre az olyan civilizációban, amely a hazugságra épül? A művészet fogja e civilizáció megoldatlan – és a tulajdonviszonyok fenntartása mellett megoldhatatlan – ellentmondásait a maga szűkebb szférájában kifejezni. A fasiszta művészet ellentmondása, akárcsak a fasiszta gazdaságé vagy a fasiszta államé, az elmélet és gyakorlat közötti ellentmondás. A fasiszta művészetelmélet a tiszta esztétizmus vonásait viseli magán: a művészet csupán egyike azon álarcoknak, amelyek mögött, Maulnier fogalmazása szerint, semmi más nem rejlik, mint „az ember állati természete, Lucretius csupasz, mindentől lemeztelenített emberállata". (209. l.) Ez a művészet csupán az értőket illeti, „az elitet, az egész civilizáció haszonélvezőit – jelenti ki Maulnier teljes nyíltsággal –, amely elit ennek a civilizációnak parazitája, örököse és haszontalan virága." (211. l.) Így állnak a dolgok elméletben. A fasiszta gyakorlat azonban mást mutat. A fasiszta művészet propagandaművészet. Fogyasztói nem az értők, hanem éppen ellenkezőleg, a félrevezetettek. Továbbá jelenleg nem a kevesek, hanem a sokak, vagy legalábbis a számosak. Magától értetődik tehát, hogy ennek a művészetnek a jellemzői a legkevésbé egyeznek azzal, amit a dekadens esztétizmus mutat

fel. A dekadencia sohasem mutatott érdeklődést a monumentális művészet iránt. A fasizmusra várt, hogy összeegyeztesse a dekadens művészetelméletet a monumentális gyakorlattal. Mi sem tanulságosabb, mint ez az önmabában ellentmondásos keresztezés.

A fasiszta művészet monumentális vonása tömegjellegével függ össze. Ám egyáltalán nem közvetlenül. Nem minden tömegművészet monumentális: Hebel parasztkalendárium-elbeszélései éppoly kevéssé azok, mint a Lehár-operettek. Ha a fasiszta tömegművészet monumentális – márpedig az, még irodalmi stílusában is –, akkor annak különös jelentősége van.

A fasiszta művészet propagandaművészet. Tehát a tömegek számára művelik. A fasiszta propagandának azonban az egész társadalmi életet át kell hatnia. A fasiszta művészetet ennél fogva nemcsak a tömegek *számára,* hanem a tömegek *által* is gyakorolják. Ezért kézenfekvő a feltevés, hogy a tömegnek ebben a művészetben önmagával van dolga, önmagával ért szót, ő az úr a házban: gazdája színházainak és stadionjainak, filmstúdióinak és kiadóvállalatainak. De köztudomású, hogy nem így van. Mindezeken a helyeken sokkal inkább az „elit" uralkodik. És az elit nem óhajtja, hogy a tömeg a művészetben önmagára ismerjen. Mert akkor ennek a művészetnek proletár osztályművészetté kellene válnia, amelynek révén a bérmunka és kizsákmányolás valósága szabadon feltárulna, azaz megindulhatna felszámolásának útján. Ez azonban nem válnék az elit előnyére.

A fasizmusnak tehát érdekében áll a művészet funkcionális jellegét oly módon korlátozni, hogy az a proletariátus (amely a művészet által érintettek nagyobb részét, a művészetet művelő kádereknek pedig jelentéktelen részét adja) osztályhelyzetében ne idézzen elő változást. Ezt a művészetpolitikai célt szolgálja a „monu-

mentális formálás". Mégpedig kétszeresen is. Először a gazdasági béke fennálló rendjének hízeleg azzal, hogy „örökkévaló vonásaiban", azaz legyőzhetetlenként ábrázolja. A Harmadik Birodalom évezeredekben számol. – Másodszor a művészet gyakorlóit és befogadóit egyaránt olyan igézet hatalmába vonja, hogy azok önmagukat is szükségképpen monumentálisnak, azaz a megfontolt és önálló cselekvésre képtelennek látják.[8] A művészet ezáltal hatásának szuggesztív energiáit erősíti az intellektuális és felvilágosító erők rovására. A fasiszta művészet úgy akarja örökkévalóvá tenni a fennálló viszonyokat, hogy megbénítja a művészetet gyakorló vagy befogadó embereket, akik ezeken a viszonyokon változtathatnának. Az igézet által rájuk kényszerített magatartás révén tudják magukat a tömegek valójában kifejezni, így tanítja a fasizmus.

Az az anyag, amelyből a fasizmus sziklaszilárdnak vélt műalkotásait létrehozza, mindenekelőtt az úgynevezett emberanyag. Az elit a maga uralmát örökíti meg ezekben a műalkotásokban. És csakis ezek a műalkotások azok, amelyekben az emberanyag alakot tud ölteni. A fasizmus urainak szemében – s e szemek, mint láttuk, évezredeket tekintenek át – elenyészővé válik a különbség a kőtömbökből piramisokat emelő rabszolgák és a proletárok tömegei között, akik a sportpályákon és gyakorlótereken magukból alkotnak tömböket a Führer jelenlétében. Nagyon is érthető tehát, ha Maulnier az „építőmestereket és katonákat" említi az elit képviselőiként (természetesen még érthetőbb, ha Gide az új monumentális római építményekben észreveszi az „építészeti zsurnalizmust" – *Nouvelles Pages.* 85. l.).

Maulnier esztétizmusa, mint már jeleztük, nem holmi rögtönzött álláspont, amelyre a fasizmusnak éppen csak művészettörténeti kérdések megvitatásakor van szüksé-

ge. A fasizmus mindig rákényszerül erre az álláspontra, valahányszor közelebb akar kerülni a látszathoz anélkül, hogy összeütközné a valósággal. Ez a szemléletmód, amely kiküszöböli a művészet funkcióértékét, ott is ajánlatos, ahol bizonyos érdekek megkövetelik valamely jelenség funkcionális jellegének eltüntetését. Ez a helyzet, mint éppen Maulnier esetében látható, különösen a technika vonatkozásában áll fenn. Az okát könnyű belátni. A termelőerők – közöttük a proletariátus mellett elsősorban a technika – fejlődése hozta létre azt a válságot, amely a termelőeszközök társadalmasítását napirendre tűzte. Ez a válság ennélfogva jelentős mértékben a technika függvénye. Aki szakszerűtlenül, erőszakosan, a kiváltságok megtartásával kívánná megoldani, annak nagyon is érdeke, hogy a technika funkcionális jellegét a lehető legnagyobb mértékben felismerhetetlenné tegye.

Két út kínálkozik erre. Ellentétes irányban vezetnek ugyan, de rokon, ti. éppen esztétikai meggondolásokból erednek. Az egyikre Georges Duhamel ad példát.[9] Ő végső soron határozottan figyelmen kívül hagyja a gép szerepét a termelőfolyamatban, és kritikáját azokhoz a fenntartásokhoz és kellemetlenségekhez köti, amelyek a magánember számára a gépek saját vagy idegen használatából származnak. Duhamel oda lyukad ki, hogy fanyalog a gépkocsitól, a filmet határozottan elutasítja, és végül félig tréfásan, félig komolyan azt javasolja, öt évig tiltsanak be államilag minden találmányt. A proletár a vállalkozóval fordul szembe; a kispolgárnak a géppel gyűlik meg a baja. Duhamel a művészet nevében a gépek ellen kel. Magától értetődik, hogy a fasizmus szempontjából a dolgok némileg másképp állnak. Megbízóinak nagypolgári gondolkodása nyomot hagyott a szolgálatába szegődött entellektüeleken. Egyike volt ezeknek Marinetti. Ő érezte meg ösztönszerűen elsőnek, hogy a

gép „futurista" szemlélete hasznos az imperializmusnak. Marinetti bruitistaként kezdte, a lármát, a gép nem produktív tevékenységét hirdette legjelentősebbnek. A királyi akadémia tagjaként végezte, aki saját nyilatkozata szerint az abesszin háborúban találta meg ifjúkori álmainak beteljesedését.[10] Az ő nyomában jár Maulnier, anélkül hogy ezzel tisztában volna, mikor Gorkij „új humanizmusával" szemben kijelenti, hogy a technikai és tudományos felfedezések fő értékét „sem eredményük, sem esetleges hasznuk, hanem . . . költői értékük" teszi. (77. l.) „Marinetti – írja Maulnier – megmámorosodott a gépek nagyságától, mozgásától, az acéltól, precizitásuktól, lármájuktól, gyorsaságuktól – egyszóval, mindattól, ami a gép önértékének tekinthető, és semmi köze szerszám jellegéhez . . . Szándékosan a gépek fel nem használható, azaz esztétikai oldalára korlátozta érdeklődését." (84. l.)

Maulnier olyannyira megalapozottnak tartja ezt a pozíciót, hogy minden tétovázás nélkül kuriózum gyanánt idézi Majakovszkijnak azokat a sorait, amelyekben Marinettinek a gépről vallott nézeteivel polemizál. Majakovszkij az emberi józan ész nyelvén beszél: „A gépek kora nem azt várja el tőlünk, hogy himnuszokat zengjünk róluk, hanem hogy az emberiség érdekében uralkodjunk rajtuk. A felhőkarcolók acélváza nem kontemplatív elmélkedést, hanem a lakásépítkezésben való határozott felhasználását kívánja . . . Nem a lármát fogjuk keresni, hanem a csöndet fogjuk megszervezni. Mi költők azt szeretnénk, ha a vasúti kocsikban beszélni tudnánk." (83. l.) Majakovszkij méltóságteljesen tartózkodó és józan magatartása összeegyeztethetetlen azzal a törekvéssel, hogy a technikának valamiféle „monumentális" jelleget tulajdonítsanak. Csattanós cáfolatát adja Maulnier megállapításának, hogy az oroszok kollektivizmusa „a mérnököt

tette szellemi uralkodóvá". (79. l.) Ez nem egyéb, mint technokrata átértelmezés, amely a szovjet polgárok politechnikai képzését technokrata vezetésű robotmunkává hamisítja. És technokrata átértelmezés még egy tekintetben: éppen a technokraták számára kézenfekvő.

Senki sem tiltakoznék azonban határozottabban a technokrata gondolkodás ellen, mint Maulnier. Ezt a fajta gondolkodásmódot teljességgel összeegyeztethetetlennek tartaná az artisztikussal. A művészetről alkotott meghatározása első hallásra mintha igazolná is. Ez így hangzik: „A művészet tulajdonképpeni hivatása, hogy a dolgokat és teremtményeket használhatatlanná tegye." (86. l.) Ne érjük be azonban az első hallással. Vegyük alaposabban szemügyre! Van a művészetek közt egy, amely Maulnier meghatározásának különösen egyértelműen eleget tesz. Ez pedig a hadviselés művészete. Az emberanyag, monumentális bevetése folytán, éppúgy megtestesülése a fasiszta művészeteszménynek, mint a technika, minden banális céltól mentes alkalmazása következtében. A technikának a fasiszták által kidomborított poétikus oldala, szemben prózai oldalával, amely körül, szerintük, az oroszok túl sokat teketóriáznak, nem egyéb, mint a gyilkolás. Így kap teljes értelmet a következő megállapítása is: „Mindaz, ami spontán, primitív és ártatlan, számunkra már csak azért is gyűlöletes." (213 l.)

Ez a mondat annak a tanulmánynak az utolsó bekezdésében található, amelyben Maulnier Gide-del száll vitába. Nem a legteljesebb elismerést érdemli-e az a képesség, amely ilyen árulkodó reagálást idéz elő? Nem maga Gide-e a megtestesítője annak az eszményi figurának, amelyet naplójegyzeteiben 1935. március 28-án idéz fel: az *inquiéteur*nek, a nyugtalanítónak? Ténylegesen azok szószólójává lett, akik a fasiszta szerzőt mindennél jobban nyugtalanítják.

Ezek pedig a tömegek, mégpedig az olvasó tömegek. „A közoktatás minden fokán kifejtett gigantikus erőfeszítésekkel, a különböző műveltségi szintek közötti korlátok eltávolításával, az analfabetizmus példátlanul gyors felszámolásával ... az egész nép, a felnőttek, sőt a gyermekek irodalmi adottságainak közvetlen felkarolásával ... az írónak ... a legcsodálatosabb ajándékot adtátok, amiről csak álmodhatott: 170 millió olvasóból álló közönséget adtatok neki" – mondta Jean Richard Bloch az 1935-i párizsi írókongresszuson a Szovjetunió képviselőinek.

Ilyen kételű ajándékból nem kér a fasiszta író. A Maulnier által pártfogolt elit számára elképzelhetetlen az olyan műélvezet, amelyet ne bástyázna körül zavaró elemekkel szemben a műveltségi monopólium. A műveltségi monopólium megszüntetése Maulnier számára már önmagában is eléggé nyugtalanító lenne. És most azt magyarázza neki Gorkij, hogy e monopólium megszüntetésében éppen a művészet hivatott közreműködni. Azt mondja, hogy a szovjet irodalomban nincs alapvető különbség népszerű tudományos és művészileg értékes könyv között. Maulnier ezzel a nyugati irodalom „legmodernebb vulgarizátorai" – mint Frank, de Greif, Eddington vagy Neurath – által régen bebizonyított tétellel nem tud okosabbat kezdeni, mint hogy fejtegetéseiben abba a „barbárságba" sorolja be, „amelynek Gorkij a szolgálatába szegődött". (78. l.)

Maulnier itt sem tér el hajszálnyira sem attól a gondolattól, hogy a kultúrát mint a kiváltságok summáját szemléltesse. Lehet, hogy a kultúra ebben a szemléltetésben nem szerencsés színben tündököl. Ám ezzel számolnia kell, ha az imperialista kultúrát akarja a szovjettel szembesíteni. Azon nem változtathat, hogy az előbbi fogyasztói jellege elüt az utóbbi produktív jellegétől. Az alkotóerő görcsös

hangsúlyozásának – amit a kulturális vitákon már megszoktunk – mindenekelőtt az a feladata, hogy elterelje a figyelmet arról, milyen kevéssé segíti elő a termelőfolyamatot ez az „alkotói" módon létrehozott produktum, és mennyire kizárólag a fogyasztás körébe tartozik. Az imperializmus olyan állapotokat teremtett, hogy az „isteninek" magasztalt költemény ezt a dicséretet kénytelen megosztani a cukrászsüteménnyel.

Maulnier az „alkotásról" semmiképp sem mondhat le. „Az ember – írja – azért gyárt valamit, hogy hasznát vegye; de alkot, hogy alkosson." (86. l.) A szovjetek politechnikai képzése a bizonyítéka annak, hogy milyen hazug a gyártásnak és alkotásnak ez a holt, antidialektikus elválasztása, amelyen az „alkotói" esztétika alapul. Ez a képzés éppúgy alkalmas arra, hogy a gyári munkást egy termelési terv keretében, amelyről áttekintése van, egy termelési közösségen belül, amelyben élete zajlik, egy termelési módon belül, amelyet jobbá tehet, alkotó munkára ösztönözze, mint ahogy az írót a vele szemben támasztott feladat pontos körülhatárolásával, azaz a számára biztosított közönség révén olyan termék létrehozására sarkallja, amely – minthogy létrehozója a folyamatról számot tud adni – igényt tarthat a gyártmány megtisztelő elnevezésére. És éppen az írónak kell emlékeznie arra, hogy a *szöveg* – a *szövés* származéka (mint az európai nyelvekben a *text* a *textum*nak) – egykor ilyen megtisztelő elnevezés volt. A jövendő politechnikai emberformálását szem előtt tartva az írót hidegen hagyják majd az elit szószólójának szavai, hogy „a kollektivista társadalom dezertálásának fogja tekinteni azokat a nagyon rövid pillanatokat, amikor az ember kivonhatja magát a homályos ősidők óta mindig csaknem teljességgel a létfenntartásnak alárendelt életforma alól". (80. l.) Kinek köszönhette az ember, ha ezek a pillanatok olyan

rövidek voltak? Az elitnek. Kinek az érdeke a munkát magát emberhez méltóbbá tenni? A proletariátusnak.

Építőmunkája során minden további nélkül figyelmen kívül hagyhatja, amit Maulnier a „bensőségesség kiváltságai"-nak (5. l.) nevez, ám sosem mellőzheti azt, aki ezeket a kiváltságokat úgy érzi át és írja le, mint Gide 1935. március 8-i jegyzetében: „Ma nyomasztóan, kínosan tudatosul bennem ez a kisebbrendűség: sosem kellett megkeresnem a kenyeremet, sosem dolgoztam kényszerűségből. Igaz, mindig annyira szerettem a munkát, hogy csupán ez nem tett volna boldogtalanná. De nem is erről akarok beszélni. Eljön még az idő, amikor hiányosságnak fogják tekinteni, ha valaki nem ismeri az ilyen jellegű munkát. Ezt a leggazdagabb képzelet sem pótolhatja; olyan mély tanulság ez, amelyet nem pótolhat később semmi. Közeledik az idő, amikor a polgár az egyszerű munkással szemben alacsonyabb rendűnek érzi majd magát. Egyesek számára ez az idő már el is jött." (*Nouvelles Pages.* 164. l.)

Annál, hogy Keleten 170 millió ember olvas, Maulnier szemében még nyugtalanítóbb az, hogy Franciaországban vannak írók, akik erre gondolnak. André Gide legújabb könyvét, a *Les Nouvelles Nourritures*-t a Szovjetunió ifjú olvasóinak ajánlotta. E könyv első sorai így hangzanak:

„Te, aki akkor jössz majd, amikor én a föld hangjait már nem hallom, és harmatját ajkam nem ihatja – te, aki egykor talán olvasni fogod gondolataimat –, neked írom e sorokat; mert lehet, hogy nem tölt el elég csodálattal az élet; talán nem nyűgöz le kellően ez a bódító csoda, az életed. Néha úgy érzem, az én szomjam az, amellyel inni fogsz, s az én mai vágyam az, ami téged a másik teremtményhez hajt, hogy szeresd őt." (*Les Nouvelles Norritures.* 9. l.)

Mi az epikus színház?

1. A feszültségtől megfosztott közönség. – „Nincs szebb annál, mint pamlagon heverni és regényt olvasni" – vallja a múlt század egyik epikusa. Arra céloz ezzel, hogy élvezőjénél mennyire feloldhatja a feszültséget az elbeszélő mű. Körülbelül ennek ellenkezőjét képzeljük el a drámai előadás nézőjéről: a cselekményt a legteljesebb hévvel, feszülten nyomon követő emberre gondolunk. Az epikus színház fogalma (amelyet Brecht mint teoretikus saját irodalmi praxisához dolgozott ki) mindenekelőtt arra utal, hogy ez a színház a cselekményt feszültség nélkül figyelő közönséget kíván. A közönség természetesen mindig kollektívaként van jelen, ez különbözteti meg az olvasótól, aki szövegével mindig egyedül van. És ez a közönség, éppen mint kollektíva, rendszerint azonnali állásfoglalásra is kényszerül. Ez az állásfoglalás azonban, Brecht véleménye szerint, meggondolt, ennek következtében feszültségmentes, egyszóval az érdekeltek állásfoglalása lesz. Részvételüket kétféleképpen is biztosítják. Először a cselekmény útján; ennek olyannak kell lennie, hogy a döntő pillanatokban a közönség saját tapasztalatából ellenőrizhesse. Másodszor az előadás útján; a művészi alakítást tekintve áttekinthetőnek kell lennie. (Az alakításnak ez a módja teljességgel ellentétben van az „egyszerűséggel": a rendező részéről

ez valójában nagyfokú szakmai tudást és éleselméjűséget feltételez.) Az epikus színház olyan érdekeltekhez szól, „akik ok nélkül nem gondolkoznak”. Brecht nem téveszti szem elől a tömegeket, akiknél a gondolkodás feltételes használatát ez a fogalmazás nyilvánvalóan fedi. Abban a törekvésben, hogy a közönséget szakmailag, mindazonáltal legkevésbé sem csak a műveltség útján tegye érdekeltté a színházban, politikai szándék nyilvánul meg.

II. A dráma meséje. – Az epikus színháznak „meg kell fosztania a színpadot anyagszerű szenzációjától”. Ezért egy régi történet gyakran jobb szolgálatot tesz, mint az új. Brecht egyenesen úgy veti fel a kérdést, hogy az epikus színház ábrázolta cselekmény ne legyen-e eleve ismert. Úgy bánna Brecht a mesével, mint a balettmester a tanítványával: mindenekelőtt a csuklókat lazítja fel a lehetőség határáig. (A kínai színház ugyancsak így jár el. Brecht *The fourth wall of China [Life and Letters to-day* Vol. XV. No. 6. 1936] c. tanulmányában írta le, mit köszönhet neki.) És ha a színháznak ismert történéseket kell keresnie, „úgy mindenekelőtt a történelmi események a legalkalmasabbak”. Ezeknek a történelmi eseményeknek epikus jellegű kiteregetése a játékstílussal, plakátokkal és feliratokkal arra törekszik, hogy megfossza őket szenzáció-jellegüktől.

Ily módon dolgozza fel Brecht legújabb darabjában Galilei életét. Brecht Galileit mindenekelőtt mint nagy tanítót ábrázolja. Galilei nemcsak újfajta fizikát tanít, hanem azt új módon is tanítja. Kezében a kísérlet nemcsak a tudomány, hanem a pedagógia diadala is. Ebben a darabban nem Galilei tanainak visszavonására esik a fő hangsúly. Az igazi epikus esemény inkább abban keresendő, amit az utolsó előtti kép felirata árul el: „1633–1642. Galilei mint az Inkvizíció foglya, haláláig folytatja

tudományos munkáját. Fő műveit sikerül Itáliából kicsempésznie."

Ennek a színháznak az időhöz való viszonya gyökeresen különbözik a tragikus színházétól. Minthogy a feszültség kevésbé a kifejletre érvényes, mint az egyes eseményekre, az időben legtávolabb eső dolgok áthidalására is képes. (Ugyanígy volt ez annak idején a misztériumjátékkal. Az *Oidipusz* vagy a *Vadkacsa* dramaturgiája az ellenpólusa az epikus színházénak.)

III. A nem tragikus hős. – A klasszikus francia színház a játszók közt szorított helyet az előkelőségeknek, karosszékeik a nyílt színpadon álltak. Mi ezt már helytelennek érezzük. A „drámaiság" általánosan elfogadott fogalma szerint éppily helytelennek tűnnék egy kívülálló harmadik személyt mint józan megfigyelőt, mint „gondolkodót" a színpadi cselekménybe beállítani. Állandóan valami hasonló lebegett Brecht szeme előtt. Még tovább is mehetünk és megállapíthatjuk: Brecht kísérletezett azzal, hogy a gondolkodót, sőt, magát a bölcset tegye drámai hőssé. És színházát éppen erről az oldalról lehet epikusként meghatározni. Galy Gay, a kocsirakodó figurájában ment legmesszebb ezzel a kísérlettel. Galy Gay (Garai Gábor fordításában: Link Laja), az *Egy fő az egy fő* hőse valósággal társadalmunk valamennyi ellentmondásának színtere. Brecht szellemében talán nem túl nagy merészség a bölcsben a társadalom dialektikájának tökéletes szinterét látni. Galy Gay mindenesetre bölcs. Nos, már Platón is felismerte a legmagasabb rendű ember, a bölcs drámaiatlanságát. Dialógusaiban a dráma küszöbéig – a *Phaidón*ban a passiójáték küszöbéig vezette őt. A középkori Krisztus, aki az egyházatyák tanúsága szerint a bölcset is megtestesítette, par excellence nem tragikus hős. De a Nyugat világi színjátékában sem szűnt meg soha a

nem tragikus hős keresése. Gyakran teoretikusai ellenére ez a dráma újra és újra elkülönült a tragikum autentikus alakjától, a görögtől. Ez a fontos, bár rosszul jelzett út (amely itt a hagyományt pótolja) a középkorban Hroswithán és a misztériumokon, majd a barokk korban Gryphiuson és Calderónon át húzódott. Később Lenznél és Grabbénál jelentkezett, legutóbb Strindbergnél. Egyes shakespeare-i jelenetek mint emlékművek állnak ez út mentén, amelyet Goethe a *Faust* második részében keresztezett. Európai, elsősorban mégis német út ez. Ha ugyan egyáltalán útról beszélhetünk, és nem valamilyen csempészösvényről, amelyen a középkori és barokk dráma hagyománya hozzánk került. Ez a hegyi ösvény, bármennyire bozótos és elvadult, ma Brecht drámáiban rajzolódik ki.

IV. A megszakítás. – Brecht a maga színházát mint epikusat különbözteti meg a szorosabb értelemben vett drámaitól, amelynek elméletét Arisztotelész fogalmazta meg. Brecht ezért a megfelelő dramaturgiát a „nem arisztotelészi" elnevezéssel látja el, hasonlóan ahhoz, ahogy Riemann bevezette a nem euklideszi geometriát. Ez az analógia egyszersmind arra is utal, hogy nem holmi vetélytársi viszonyról van szó a színpad szóban forgó formái közt. Riemann elvetette a párhuzamosok axiómáját. Ami a brechti dramaturgiában elesik, az az arisztotelészi katarzis, a megtisztulás az érzelmektől a hős megrendítő sorsába való beleélés útján.

A közönségnek – amelyhez az epikus színház előadásai szólnak – feszültségmentes érdeklődésében az a sajátos, hogy alig apellálnak a néző átélő képességére. Az epikus színház művészete abban áll, hogy átélés helyett inkább csodálkozást váltson ki. Formálisan kifejezve: a közönség ne a hős helyzetébe élje bele magát, hanem ta-

nuljon meg csodálkozni azokon a viszonyokon, amelyek között a hős él.

Az epikus színháznak Brecht szerint nem annyira cselekményt kell bonyolítania, mint inkább állapotokat kell ábrázolnia. Ábrázolás azonban itt nem a naturalista teoretikusok szellemében való visszaadást jelenti. Itt mindenekelőtt arról van szó, hogy az állapotokat egyszer végre fel kell fedezni (ugyanilyen joggal azt is mondhatnánk: el kell idegeníteni). Az állapotoknak ez a felfedezése (elidegenítése) folyamatok megszakítása útján történik. A legprimitívebb példa: egy családi jelenet. Hirtelen belép egy idegen. Az asszony éppen felkapott egy bronztárgyat, hogy a lányához vágja; az apa felszakította az ablakot, rendőrért akart kiáltani. Ebben a pillanatban jelenik meg az ajtóban az idegen. „Tableau" – mondták erre a századforduló körül. Vagyis: az idegent szembesítik az adott állapottal – feldúlt arcok, nyitott ablak, tönkretett bútorok. De van olyan látásmód is, amellyel szemben a polgári élet megszokottabb jelenetei sem mutatkoznak különb színben.

V. Az idézhető gesztus. – „Minden mondat hatását – mondja Brecht egyik dramaturgiai tankölteményében – kivárták és föltárták. És kivárták, míg a tömeg a mondatokat a mérleg serpenyőjébe tette." Röviden: a játékot meg-megszakították. Ezen túlmenően még arra is emlékeztethetünk, hogy a megszakítás minden megformálás alapvető eljárása, ami nemcsak a művészetre vonatkozik. Hogy csak egy példát ragadjunk ki, ez az alapja az idézésnek is. Valamely szöveg idézése magában foglalja azt is, hogy kiszakítjuk összefüggéséből. Magától értetődik tehát, hogy az epikus színház, amely a megszakításra van ráállítva, specifikusan idézhető jelenség. Szövegeinek idézhetőségében nincs semmi rendkívüli.

Másképp áll a dolog a játék folyamán sorra kerülő gesztusokkal.

„Gesztusokat idézhetővé tenni": az egyik legfontosabb vívmánya az epikus színháznak. A színésznek értenie kell hozzá, hogy kiemelje a gesztusait, mint a szedő a ritka szedéssel a szavakat. Ez a hatás például azzal érhető el, hogy a színész a gesztusát maga idézi. A *Happy end*ben láttuk Carola Nehert az üdvhadsereg őrmesternőjének szerepében, amint egy matrózkocsmában hívek verbuválása céljából előad egy inkább oda, semmint a templomba illő dalt – majd ezt a dalt és a taglejtést, amelynek kíséretében a dalt előadta, idéznie kellett az üdvhadsereg konzíliuma előtt. A *Rendszabály*ban pedig a kommunisták nemcsak jelentést tesznek a pártbíróságnak, hanem játékuk révén annak az elvtársnak egy sor gesztusát is idézik, akivel szemben eljárnak. Ami az epikus drámában általában még csak szubtilis művészi eszköz, az a tandráma különleges esetében az egyik legközelebbi céllá válik. Az epikus színház egyébként per definitionem a gesztusok színháza. Ugyanis annál több gesztust kapunk, minél többször szakítjuk félbe a cselekvőt.

VI. A tandráma. – Az epikus színházat mindenképpen éppannyira a színésznek, mint a nézőnek szánták. A tandráma mint különleges eset lényegében azzal tűnik ki, hogy apparátusának rendkívüli szegénysége révén egyszerűvé és kézenfekvővé teszi a közönségnek a színészekkel és a színészeknek a közönséggel való felcserélését. Minden nézőből válhat játékos. És valójában könnyebb is a „tanítót" játszani, mint a „hőst".

A *Lindbergh repülése* (Lindberghflug) első változatában, amely egy magazinban jelent meg, a pilóta még hősként szerepelt. A szerző a darabot a hős dicsőségének

szánta. A második változat – és ez a tanulságos benne – létrejöttét Brecht önkorrektúrájának köszönheti. – Mekkora lelkesedés ragadta magával a két kontinenst a repülés utáni napokban! Ám szétpukkant, mint szenzáció. Brecht a *Lindberghek repülése* (Flug der Lindberghs) változatban igyekszik felbontani az „élmény" spektrumát, hogy megkapja belőle a „tapasztalat" színeit; arról a tapasztalatról van szó, amely csak Lindbergh munkájából, nem pedig a publikum felindultságából meríthető, és „a Lindbergheknek" visszajuttatandó.

J. J. Lawrence, *A bölcsesség hét oszlopa* szerzője, amikor bevonult a repülőkhöz, azt írta Robert Gravesnek, hogy ez a lépés a mai embernek az, ami a kolostorba vonulás volt a középkorinak. Ebben a kijelentésben ugyanazt az ívfeszültséget találjuk, amely a *Lindberghek repülésé*nek, de a későbbi tandrámáknak is sajátja. Valami klerikális szigor jellemzi az újkori technikában való kiképzést – itt a repülés technikájában, később az osztályharcéban. Ez a második alkalmazás *Az anyá*ban van legátfogóbban kidolgozva. Merész tett volt éppen egy társadalmi drámát a beleélés adta hatásoktól távoltartani, amelyhez pedig közönsége annyira szokva volt. Brecht tudja ezt; ki is mondja abban a levélben, amelyet e darabjának New York-i előadása alkalmával intézett az ottani munkásszínpadhoz: Egyesek „megkérdeztek minket: Megért majd titeket a munkás? Lemond a megszokott kábítószerről, hogy lélekben részt vegyen mások lázadásában, mások felemelkedésében; arról az egész illúzióról, amely két órán át felkorbácsolja, majd kimerülten hazaengedi, telve bizonytalan emlékekkel és még bizonytalanabb reményekkel?"

VII. A színész. – Az epikus színház a filmszalag képeihez hasonlóan lökésszerűen halad előre. A darab egy-

mástól határozottan elkülönülő szituációi a sokkhatás alapformája szerint következnek egymásra. A songok, a feliratok, a gesztikus konvenciók határolják el egyik szituációt a másiktól. Intervallumok állnak így elő, amelyek a közönség illúzióját inkább rombolják. Bénítják beleélési készségét. Ezek az intervallumok alkalmat adnak a közönségnek a kritikus állásfoglalásra (a játszó személyek magatartásával, valamint a móddal kapcsolatban, ahogyan ezt ábrázolják). Ami az ábrázolás módját illeti, a színész feladata az epikus színházban az, hogy játékával tanúsítsa, mennyire őrizte meg józan értelmét. Az átélés a színész számára is alig járható út. Erre a játékmódra a drámai színház „színésze" nem is mindig maradéktalanul alkalmas. A „szín-játszás" képzete felől lehet talán az epikus színházat a legelfogulatlanabbul megközelíteni.

Brecht írja: „A színésznek be kell mutatnia valamit, és meg kell mutatnia önmagát. Természetesen úgy mutatja be azt a valamit, hogy közben önmagát mutatja meg; és önmagát úgy mutatja meg, hogy közben bemutat valamit. Bár ez a két dolog egybeesik, mégsem szabad úgy egybeesnie, hogy a két feladat között eltűnjék a különbség." Másképpen kifejezve: a színésznek mindig meg kell őriznie annak a lehetőségét, hogy mesterségesen kiessék szerepéből. Nem mondhat le az adott pillanatban arról, hogy (a szerepén túlmenően) a rezonőrt játssza. Helytelen volna az ilyen pillanatokban a romantikus iróniára emlékezni, ahogy azt például Tieck a *Csizmás kandúr*ban kezeli. Ennek ugyanis nincs tanító célzata; alapjában véve csupán a szerző filozófiai jártasságát bizonyítja, azt, hogy darabja írása közben sohasem felejti el, hogy végső soron talán a világ sem egyéb, mint színház.

Az epikus színház játékstílusának ismeretéből önként

adódik a felismerés, hogy ezen a téren a művészi érdek és a politikai érdek mennyire azonos. Gondoljunk csak Brecht *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* ciklusára. Nem nehéz belátni, hogy emigráns német színésznek alkalomadtán SS-legényt vagy néptörvényszéki bírót alakítani alapvetően más feladat, mint mondjuk egy tisztes családapának Molière Don Juanját megformálni. Az előbbi számára az átélés nehezen tekinthető megfelelő módszernek – ha ugyan egyáltalán elképzelhető a harcostársai gyilkosának szerepébe való beleélés. Az ábrázolásnak egy másik, távolságot tartó módja ezekben az esetekben jogosultabb és talán rendkívüli sikerre tarthat számot. Ez a módszer az epikus.

VIII. A színház a pódiumon. – A színpad fogalma felől könnyebben definiálható, miről is van szó az epikus színház esetében, mint az új dráma felől közelítve. Az epikus színház számol egy körülménnyel, amelynek eddig nem tulajdonítottak kellő jelentőséget. Az epikus színház az orkesztra betemetésének tekinthető. Az a szakadék, amely a színészeket a közönségtől mint a halottakat az élőtől elválasztja, az a szakadék, amelynek csődje a színjátéknál a fennköltséget, zenéje az operánál az ittasultságot fokozza, ez a szakadék, amely a színpad valamennyi eleme közül a szakrális származást legkitörölhetetlenebbül őrzi, jelentőségéből egyre többet és többet vesztett. A színpad még mindig kimagasodik. De már nem egy mérhetetlen mélység fölött: pódium lett. Tandráma és epikus színház mindmegannyi kísérlet a berendezkedésre ezen a pódiumon.

Kommentárok Brecht verseihez

A KOMMENTÁRRÓL MINT FORMÁRÓL

Ismeretes, hogy a kommentár különbözik a mérlegelő, fényt és árnyat elosztó méltatástól. A kommentár a szóban forgó irodalmi alkotás klasszicitásából és ezzel együtt már egy előítéletből indul ki. Az is megkülönbözteti a méltatástól, hogy kizárólag az alkotás szépségével és pozitív tartalmával foglalkozik. Mindamellett jellegzetesen dialektikus eljárás ezt az archaikus és ugyanakkor tekintélytisztelő formát olyan költészet szolgálatába állítani, amely nemcsak nélkülöz minden archaikus vonást, hanem vitába is száll mindazzal, amit ma tekintélynek tartanak.

Ez az eljárás megegyezik azzal, amit a dialektika egy rég ismert elve így fejez ki: a nehézség leküzdése annak halmozása révén. A jelen esetben leküzdendő nehézség abban áll, amit ma a líra olvasása egyáltalán jelent. Mi lenne, ha ezt a nehézséget azzal kísérelnénk meg elhárítani, hogy egy-egy ilyen szöveget teljességgel úgy olvasnánk, mintha sok próbát kiállt, gondolati tartalommal terhes – egyszóval: klasszikus szöveggel volna dolgunk? Továbbá, hogy a bikát szarvánál ragadjuk meg, és tekintettel legyünk az adott különleges körülményre, amely ugyanolyan nehézséget jelent, mint ma lírát olvasni, azaz: ma lírát írni – mi lenne, ha *egy mai lírai gyűjteményt* vennénk alapul ahhoz, hogy a lírát klasszikus szöveg gyanánt olvassuk?

Ha valami felbátoríthat az ilyen kísérletre, úgy az a felismerés, amelyből különben is a kétségbeesés szülte bátorságot manapság meríteni kell, az ugyanis, hogy már a holnap olyan óriási pusztításokat hozhat magával, amelyek a tegnapi szövegeket és teljesítményeket mintegy évszázados távlatba helyezik. (A ma még szorosan simuló kommentár holnap talán klasszikus redőket vethet. Ahol precizitása majdhogynem illetlenül hat, ott holnap visszatérhet jogaiba a titok.)

Az itt következő kommentárok talán még egy szempontból tarthatnak számot érdeklődésre. Azok számára, akik szemében a kommunizmus az egyoldalúság stigmáját viseli a homlokán, meglepetéssel járhat egy olyan versgyűjtemény figyelmes olvasása, mint Brechté. Ettől a meglepetéstől természetesen magunkat sem foszthatjuk meg, ami akkor következnék be, ha csak azt a „fejlődést" hangsúlyoznánk, amely Brecht lírájában a *Családi imakönyv*től a *Svendborgi versek*ig észlelhető. A *Családi imakönyv* aszociális magatartása a *Svendborgi versek*ben szociálissá válik. De ez éppenséggel nem valamiféle megtérés. Nem veti tűzre, amit kezdetben tisztelt. Inkább arra kell hivatkozni, ami a kötetekben közös. A változatok között egyet hiába keresnénk: az apolitikust, a társadalom iránt közömböset. A kommentárnak szívügye, hogy a politikai tartalmat éppenséggel a lírikus részekből fejtse ki.

A CSALÁDI IMAKÖNYV

Magától értetődik, hogy a címben az „imakönyv" ironikusan értendő. Nem a Sínai-hegyről vagy az evangéliumokból veszi eredetét. A *Családi imakönyv* ihletének forrása a polgári társadalom. A polgári társadalom vizs-

gálatából leszűrhető tanulságok az elképzelhető legnagyobb mértékben különböznek a polgári társadalom által terjesztett tanoktól. A *Családi imakönyv*nek egyesegyedül az előbbiekhez van köze. Ha az anarchia a végső érv, véli a költő, ha ez a polgári lét törvényének summája, akkor legalább nevezzük nevén. És mindazok a költői formák, amelyekkel a burzsoázia a maga életét körülcicomázza, a költő számára elégtelenek arra, hogy a burzsoázia uralmának lényegét őszintén ki tudja velük fejezni. A közösség lelki épülésére szolgáló korál, a népdal, amellyel a népet szeretnék kifizetni, a katonákat vágóhídra kísérő hazafias ballada, a legolcsóbb vigaszt magasztaló szerelmes vers – mindez nála új tartalmat kap azáltal, hogy a felelőtlen és aszociális ember ezekről a dolgokról (Isten, nép, haza és menyasszony) úgy beszél, ahogy róluk felelőtlenek és aszociálisak jelenlétében egyedül beszélhet: minden igazi és minden álszemérem nélkül.

MAHAGONNY-ÉNEKEK

A *Második Mahagonny-ének* utolsó versszakának refrénje

....

Ám megtöltik minden este
Most a jóisten-féle potya-hotelt,
És bár mind nyer, mindenesetre
Egy jó darab semmivel elmehet.

Harmadik Mahagonny-ének

Egy szürke, szürke délelőtt,
Csak folyt a whisky,
Az Úr jött Mahagonnyba,
Az Úr jött Mahagonnyba,
Csak folyt a whisky,
Láttad az Istent, Mahagonny fia.

1
Isztok, mint a spongya,
Hol a búzám, évről évre már?
Kinek van már az Istenre gondja?
Megjöttem, s minden kifosztva vár?
Egymásra néztek a mahagonnyak,
Igen, mondták a mahagonnyak.
Egy szürke, szürke délelőtt,
Csak folyt a whisky,
Az Úr jött Mahagonnyba,
Az Úr jött Mahagonnyba,
És folyt a whisky,
Láttad az Istent, Mahagonny fia.

2
Kacagtatok péntek este,
S láttam, lent a tó hullámain
Mary úszott némán, mint a tonhal.
Nem száradt meg többé, uraim.
Egymásra néztek a mahagonnyak,
Igen, mondták a mahagonnyak.
Egy szürke, szürke délelőtt,
Csak folyt a whisky,

Az Úr jött Mahagonnyba,
Az Úr jött Mahagonnyba,
És folyt a whisky,
Láttad az Istent, Mahagonny fia.

3
Ráismertek e patronra?
Hittérítőt is gyilkoltatok?
Veletek lakjak égi honomban;
Bámuljalak, vén iszákosok?
Egymásra néztek a mahagonnyak,
Igen, mondták a mahagonnyak.
Egy szürke, szürke délelőtt,
Csak folyt a whisky,
Az Úr jött Mahagonnyba,
Az Úr jött Mahagonnyba,
És folyt a whisky,
Láttad az Istent, Mahagonny fia.

4
Indulás most a pokolba!
És ne égjen több szivarparázs!
Lóduljatok poklom fenekére!
Mars pokolba, az egész bagázs!
Egymásra néztek a mahagonnyak,
Nem, mondták mind a mahagonnyak.
Egy szürke, szürke délelőtt,
Mikor úszik a whisky,
Épp most jössz Mahagonnyba,
Épp most jössz Mahagonnyba,
Mikor úszik a whisky,
Épp most kell Mahagonny?

5
De sztrájkolunk és nem megyünk,
Mert üstökünknél fogva
Mégsem vonszolhatsz pokolba minket –
S hol voltunk, ha nem a pokolba!
Nézték az Urat a mahagonnyak,
Nem! mondták mind a mahagonnyak.

Görgey Gábor fordítása

A „mahagonnyak" excentrikus férfitársaság. Csak férfiak lehetnek igazán excentrikusak. Csak valóban nemileg erős hímnemű lényeken lehet korlátlanul demonstrálni, hogy az ember természetes reflexeit mennyire eltompította létezése a mai társadalomban. Az excentrikus alapjában véve kilúgozott átlagember. Brecht egy csoportra valót szedett össze belőlük. Reakcióik az elképzelhető legelmosódottabbak, és még ezekre is csak mint kollektívum képesek. „Kompakt tömegnek" kell érezniük magukat, hogy egyáltalán reagálni tudjanak – ebben is az átlagember, azaz a kispolgár képmását látjuk. A „mahagonnyak" egymásra néznek, csak azután nyilatkoznak. És megnyilatkozásuk a legkisebb ellenállás vonalán mozog. A „mahagonnyak" beérik azzal, hogy igent mondjanak mindenre, amit Isten közöl velük, amit Isten kérdez vagy amit Isten feltesz róluk. Ez az Isten egyébként maga is már redukált Isten. Erre utal a harmadik ének refrénje, amit majd az utolsó versszak mond ki félreérthetetlenül: „Láttad az Istent, Mahagonny fia."

A mahagonnyak első fejbólintása erre a megállapításra vonatkozik:

Kinek van már az Istenre gondja?

Nyilvánvaló azonban, hogy a Mahagonny-csoport reagálásának tompultságán a meglepetés sem tud már változtatni. A továbbiakban magától értetődően fenntartják jussukat a mennyországra, annak ellenére, hogy a misszionáriusra is lőttek. A negyedik szakaszban derül ki, hogy Isten más véleményen van:

Mars pokolba, az egész bagázs!

Dramaturgiai kifejezéssel élve, itt van a költemény fordulópontja. Isten ezzel a paranccsal melléfogott. Ballépése teljes horderejének megértéséhez világosan kell látnunk, mi is az a „Mahagonny". A *Második Mahagonny-ének* záróstrófája világosít fel, és a költő e helymeghatározás képében korát idézi:

Ám megtöltik minden este
*Most a jóisten-féle potya-hotelt.**

Ez a „potya" jelző sok mindent elárul. Miért potya ez a hotel? Mert a népek potyázó vendégei Istennek. Potyahotel, mert az emberek ott mindent helyeselnek. És azért is potya, mert potyán jutnak be. Isten potya-hotelja a pokol. Van ebben a kifejezésben valami az elmebetegek képeinek tömörségéből. A kisember, ha egyszer megbolondult, a poklot könnyen – holmi potya-hotelként – úgy festi le, mint a mennyországnak azt a részét, ahova ő is bejuthat. (Abraham a Santa Clara beszélhetne a „jóisten-féle potya-hotel"-ről.) Ám Isten potya-hoteljá-

* Az eredetiben: Aber heute sitzen alle / In des lieben Gottes billigem Salon.

ban egy asztalhoz ült a törzsvendégekkel. Fenyegetésének, hogy a pokolba küldi őket, nincs nagyobb foganatja, mint a csaposnak, hogy kihajítja a vendégeit.

A „mahagonnyak" erre már rájöttek. Annyira még ők sem tyúkeszűek, hogy a pokollal való fenyegetés különösebben fogna rajtuk. A polgári társadalom anarchiája az, ami pokoli. Aki egyszer belekerült, annak számára ennél ijesztőbb nemigen akadhat.

... üstökünknél fogva
Mégsem vonszolhatsz pokolba minket –
S hol voltunk, ha nem a pokolba!

mondja a *Harmadik Mahagonny-ének.* Az egész különbség a pokol és a társadalmi rend között az, hogy a kispolgárban (az excentrikusban) az árva lélek és az ördög közt a különbség összemosódik.

KÍSÉRTÉS ELLEN

1
Ne higgy kísértésnek!
Út vissza egy se vezet.
A nap siet elébed;
Az éj szelét is érzed:
Nem lesz több reggeled.

2
Ne higgy ámításnak:
Az élet nagy csak itt!
Hajtsd fel gyorsan! A vágyad
Saját magadra támad,
Ha meghagysz valamit.

3

Ne higgy a vigasznak!
Időd úgyis kevés!
Az üdvözült rohadhat!
Vigaszt az élet ad csak!
És máris elenyész.

4

Ne higgy kísértésnek:
Güriztet, tönkretesz!
Ugyan mért kéne félned?
Az állatokkal végzed,
S aztán semmi se lesz.

Eörsi István fordítása

A költő túlnyomóan katolikus lakosságú külvárosban nőtt fel; a kispolgárokkal azonban kezdtek már elvegyülni a külterületek gyárainak nagyüzemi munkásai. Ez magyarázza meg a *Kísértés ellen* magatartását és szókészletét. A papság azoktól a kísértésektől óvta a híveket, amelyekért a halál utáni életben kell majd megfizetniük. A költő azoktól a kísértésektől óvja az embereket, amelyekért ebben az életben kell drágán fizetniük. Tagadja, hogy volna másik élet is. Intése nem kevésbé ünnepélyes, mint a papságé; megállapításai is éppoly kategorikusak. Akár a papság, ő is abszolút értelemben használja a kísértés fogalmát, minden hozzáadás nélkül: átveszi annak áhítatos csengését. A költemény emelkedett hangja könnyen azt eredményezheti, hogy olvasása közben átsuhanjunk olyan részeken, amelyek többféleképpen értelmezhetők, és rejtett szépségeket takarnak:

Út vissza egy se vezet.

Első értelmezés: ne engedjetek ama hiedelem csábításának, hogy van visszaút. Második értelmezés: ne hibázzatok, az életet csak egy alkalomra kaptátok.

Nem lesz több reggeled.

Első értelmezés: nem lesz holnapod. Második értelmezés: nem lesz virradat, az éjszakáé az utolsó szó.*

* A szerző a vers további három során is demonstrálja még az említett többértelműséget, a magyar fordítás megfelelő sorain azonban ez nem érzékelhető. Brecht verse eredetiben így hangzik:

1
Lasst euch nicht verführen!
Es gibt kein Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:
Es kommt kein Morgen mehr,

2
Lasst euch nicht betrügen!
Das Leben wenig ist.
Schlürft es in vollen Zügen!
Es wird euch nicht genügen
Wenn ihr es lassen müsst!

3
Lasst euch nicht vertrösten!
Ihr habt nicht zu viel Zeit!
Lasst Moder den Erlösten!
Das Leben ist am grössten:
Es steht nicht mehr bereit.

4
Und es kommt nichts nachher.
Zu Fron und Ausgezehr!

A SZEGÉNY B. B.-RŐL

1

Én, Bertolt Brecht, a fekete erdőkből
Származom. Anyám a városba vitt,
Midőn méhében feküdtem. S az erdők bűvösségét
Megőrzöm magamban halálomig.

2

Az aszfaltváros az otthonom. Valamennyi
Halotti szentségét magamhoz vettem:
Újságokat. És dohányt. Pálinkát.
Gyanakvón, lustán és végül elégedetten.

Was kann euch Angst noch rühren?
Ihr sterbt mit allen Tieren
Und es kommt nichts nachher.

A második szakasz második sora a Kiepenheuer-féle első (magán) kiadásban még így látott napvilágot:

Das Leben wenig ist (Az élet kevés),

ami két szempontból különbözik a későbbi nyilvános kiadás megfelelő sorától. Az első különbség abban áll, hogy a strófa első sorát, „Lasst euch nicht betrügen" (Ne higgyetek ámításnak) mintegy definiálja, azaz nevén nevezi az ámítók tézisét, hogy az élet kevés. A második különbséget abban láthatjuk, hogy a „Das Leben wenig ist" sor kertelés nélkül kimondja az élet nyomorúságos voltát (ezt jelzi a dőlt szedés), és ezzel arra buzdít, hogy ne hagyjunk belőle bármit is lealkudni.

Der Tag steht in den Türen;
(A nap az ajtóban áll)

Első értelmezés: távozóban. Második értelmezés: a maga teljességében (mégis érezhető már benne az éj szele).

Es steht nicht mehr bereit.

3
Barátságos vagyok az emberekhez.
Hordom, mint ők, a keménykalapot.
Azt mondom: Mind egész különös szagú állat.
S azt mondom: Nem számít, én is az vagyok.

4
Üres hintaszékembe néhány asszonyt
Ültetek délelőttönként néhanap.
Gondtalan elnézem őket s így szólok: A tiétek
Vagyok, de bennem bíznotok nem szabad.

5
Este férfiak jönnek. „Gentleman"-nek
Nevezzük egymást milliónyiszor.
Lábukat felrakják az asztalomra,
S „Lesz még jobb sorunk is" – mondják. És én nem
kérdem, mikor.

Első értelmezés: „Es steht nicht *mehr* bereit", mint megerősítése az előző sornak: „Das Leben ist am grössten" (azaz: az élet a legnagyobb, ennél több nem áll rendelkezésre). Második értelmezés: „Es steht nicht mehr bereit" – ezt a legnagyobb lehetőséget félig már elszalasztottátok. Nem áll már rendelkezésre az életetek; elkezdtétek és kockára tettétek.

A szerző a *Kisértés ellen* kommentálását is olyan szójátékkal fejezi be, amely magyar nyelvre teljességgel lefordíthatatlan. A költemény szándéka az, írja, hogy az élet rövidségének éreztetésével megrendítsen. El kell azonban gondolkozni azon, hogy a németben a megrendülés szóban: *„Erschütterung"*, a *schütter* bennfoglaltatik, amelynek jelentése: ritkás, gyér, hiányos. Ahol valami összeomlik, ott törések és hézagok keletkeznek. Amint az elemzésből kitűnik, a költeménynek számos olyan sora van, ahol a szavak ingatagon és lazán állnak össze értelemmé. Ez elősegíti a megrendítő hatást.

6

Reggel a szürkületben a fenyők vizelnek,
Sok férgük – a madárhad – jajgatásba fog.
A városban poharamat ekkor hörpintem ki,
Eldobom a csikket s nyugtalan álomba zuhanok.

7

Könnyelmű nemzedék, ültünk, és azt gondoltuk:
Nem dőlhetnek romba fejünk fölött a házak
(Így építettük Manhattan szigetének felhőkarcolóit,
S az Atlanti-óceánt mulattató karcsú antennákat).

8

E városokból az marad, mi rajtuk átfütyöl: a szél!
Boldog, mert házainkat üresre zabálja végre.
Tudjuk, hogy előfutár mind, aki ma él.
És ki utánunk jön, nem méltó említésre.

9

A jövendő földrengésekkor remélhetőleg
Nem oltom ki virginiámat keserűen-zavartan,
Én, Bertolt Brecht, ki aszfaltvárosokba vetődtem
A fekete erdőkből, anyám testében, hajdan.

Eörsi István fordítása

Én, Bertolt Brecht, a fekete erdőkből
Származom. Anyám a városba vitt,
Midőn méhében feküdtem. S az erdők hűvösségét
Megőrzöm magamban halálomig.

Az erdőkben hideg van, hidegebb a városokban sem lehet. A költő már az anyaölben úgy fázott, mint később az aszfaltvárosokban, ahol élnie kellett.

A városban poharamat ekkor hörpintem ki,
Eldobom a csikket s nyugtalan álomba zuhanok.

Ez a nyugtalanság talán nem utolsósorban a testet-lelket elnyugtató álomnak szól. Jobban bánik majd az alvóval, mint az anyaöl bánt a magzattal? Aligha. Semmi sem teheti oly nyugtalanná az álmot, mint a félelem az ébredéstől.

(Így építettük Manhattan szigetének felhőkarcolóit,
S az Atlanti-óceánt mulattató karcsú antennákat).

Az antennák az Atlanti-óceánt bizonyára nem muzsikával és rádióhírekkel „mulattatják", hanem rövid és hosszú hullámokkal, a rádió fizikai aspektusát jelentő molekuláris folyamatokkal. Brecht ezekben a sorokban vállrándítással intézi el a technikai eszközök felhasználását a ma embere által.

E városokból az marad, mi rajtuk átfütyöl: a szél!

Ha az a szél marad a városokból, amely rajtuk átfütyöl, akkor az már nem a régi szél, amely a városokról mit sem tudott. A városok aszfaltjukkal, utcáikkal és megszámlálhatatlan ablakukkal leromboltatásuk és összedőlésük után a szélben fognak lakozni.

Boldog, mert házainkat üresre zabálja végre.

Aki zabál, az itt egyértelmű a rombolóval. Mert az evés nemcsak táplálkozást jelent, hanem marcangolást, pusztítást is. A világ hallatlanul leegyszerűsödik, ha nem annyira élvezhetősége, mint inkább pusztulásra méltó oldala felől vizsgáljuk. Ez az a kötelék, amely minden lé-

tezőt egyaránt összefog. E harmónia látványa teszi a költőt oly vidámmá. Ő az acél állkapcsú zabáló, aki a világ házát üresre eszi.

Tudjuk, hogy előfutár mind, aki ma él,
És ki utánunk jön, nem méltó említésre.

Nem egészen az utánunk jövőkön múlik, ha név- és dicstelenül kerülnek a történelembe. (Ezzel rokon gondolatot vetett fel Brecht tíz évvel később az *Utódainkhoz* című költeményben.)

Én, Bertolt Brecht, ki aszfaltvárosokba vetődtem
A fekete erdőkből, anyám testében, hajdan.

A helyhatározó ragok halmozása – két sorban három – szokatlanul feszélyező hatást kelt. A végére odabiggyesztett időhatározó, a „hajdan" (nyilván elszalasztotta a csatlakozást a jelenhez) csak még inkább fokozza a kiszolgáltatottság benyomását. Úgy beszél a költő, mintha már az anyaölben kitett gyermek lett volna.

Aki elolvasta ezt a verset, úgy ment át a költőn, mint valami kapun, amely fölött a viharvert B. B. betűk olvashatók. A költő éppoly kevéssé óhajtja feltartóztatni az olvasót, mint a kapu a járókelőt. A kapuboltozat talán évszázadokkal ezelőtt épült: áll még, mert senkinek sem volt útjában, méltó maradt minősítő jelzőjéhez – a *szegény* B. B.-hez. Aki senkinek sem áll útjában, és akin semmi sem múlik, azzal már nem sok történhet – feltéve, ha el nem szánja magát arra, hogy mások útjába áll és törődik velük. Erről az elszántságról tanúskodnak a későbbi versciklusok. Ügyük az osztályharc. S ezt legjobban olyan valaki vívhatja, aki azzl kezdte, hogy önmagát ejtette el.

Acél állkapcsú zabáló, aki a világ házát üresre eszi.
Tudjuk, hogy előfutár mind, aki ma él.

A BŰNÖSÖKRŐL A POKOLBAN

Ebből a költeményből különösen jól látható, hogy milyen messziről érkezik a *Családi imakönyv* költője, és mint nyúl lomhán ez a távolról érkező a legkézenfekvőbbhöz. Ez pedig a bajor folklór. Úgy idézi a vers a pokol tüzében égő barátokat, ahogy az útszéli kereszt kéri közbenjárásra az utasokat azokért, akik meghaltak a halotti szentségek felvétele nélkül. Ez a szűk korlátok közt tartott költemény azonban a valóságban nagyon távoli hagyományokra utal. Családfája a siratóének, a középkori irodalom egyik legnagyszerűbb műfaja. Szinte azt mondhatnók: a siratóhoz nyúl vissza, hogy elsirassa a legújabbat – hogy már siratóének sincs.

Itt jön Eisert, a molnár:
Amerikába' kinyúlt,
Menyasszonya nem tudta a hírt,
Hát egy könnycsepp se hullt.

Tandori Dezső fordítása

A költemény mindazonáltal a könnyeknek ezt a hiányát nem komolyan panaszolja. Alig hihető ugyanis, hogy Eisert, a molnár meghalt volna, hiszen az „Útmutató" tanúsága szerint a szerző a könyv ezen szakaszát magának a molnárnak – nem pedig az emlékének – ajánlotta.

Az e helyütt felállított útszéli kereszt a pokol tüzében ábrázolja az említett barátokat; ám ugyanakkor (a kettőt a költemény össze tudja egyeztetni) hozzájuk mint arra járókhoz is szól, és figyelmezteti őket, hogy ne várja-

nak közbenjárásra. Mindezt a költő a legteljesebb nyugalommal festi. Ám nyugalma végül is cserbenhagyja. A saját árva lelkéről kezd ugyanis beszélni, amely nem egyéb, mint az elhagyatottság netovábbja. A fényben áll az árva lélek, méghozzá vasárnap délután egy kutyakőnél. Hogy ez mi fán terem, nemigen tudhatjuk; olyan kő talán, amelyet a kutyák vizeletükkel tisztelnek meg. Az árva lélek számára annyira meghitt valami, mint a rabnak a penészes folt a zárka falán. – A költőnél szűnjék meg tehát a játék, és miután oly sok galádságot bebizonyított, most már kéri, magától értetődően galádul, a könnyeket.

LEGENDA ARRÓL, MIKÉNT KELETKEZETT A TAOTEKING

1

Hetvenéves volt már és törődött
Vágyott megnyugodni szerfölött.
Mert a jóság a világról újra cibelődött.
És nyomában a gonoszság megerősödött.
Hát a bölcs sarut kötött.

2

Ami kellett, zsákba dugta rendre:
Keveset bár, mégis eleget.
A pipát, mondjuk, mit szívott estelente
És a könyvet, mit böngészgetett.
Némi fehér kenyeret.

3
Örvendett a völgynek, s máris elfeledte,
Amikor az út a hegyre tért.
Ökre a friss zöldet vígan hersegette,
Lassan ringatván hátán a vént.
Néki megfelelt azért.

4
Ám negyednap fönt a sziklaháton
Odaállt elé egy vámszedő:
„Vámolandó holmi?" – „Nincs, barátom."
„Mester volt, tanított" – szólt az ifjú ökörvezető.
Érthetett belőle ő.

5
Huncutul a férfi odavágta:
„Ki is sütött valamit e vén?"
A fiú meg: „Azt, hogy a víz, gyenge bár, kivájja
A követ is – érted? – jószerén.
Győz a lágy és enged a kemény."

6
Hogy az idő kárba alkonyatig se vesszen,
Megnógatták most az állatot.
S egy fenyőnél tovatűntek már-már mind a ketten.
S fölkurjant a vámos ekkor: „Hé, megálljatok!"
Valami fejében járhatott.

7
„Hogy is állunk öreg ama vízzel?"
Szólt a mester: „Látom érdekel."
Az felelt: „Csak vámszedés a tisztem,
De, hogy kit ki győz le, tudni szintén érdekem.
Mondd meg hát nekem!

8

Diktáld! És majd a fiú leírja!
Ilyesmit az ember nem visz el.
Akadsz nálam tintára, papírra
S vacsorára szintén: itt lakom közel.
Beleegyezel?"

9

Az megfordult, ott állott a vámos:
Gönce egy-folt, lába meztelen,
Homloka már össze-vissza ráncos.
Győztest lát? Az agg jól tudta: nem.
„Te is?" – morgott csendesen.

10

Udvarias kérést megtagadni
Az öreg már kissé túl öreg.
„Méltó választ illik annak adni.
Aki kérdez" – mondta. A fiú meg: „Az idő is hűvösebb."
„Jó, maradjunk keveset!"

11

És a bölcs az ökréről leszállott.
Tolluk hét álló nap sercegett.
És a vámos hordta étkük (s közben csak halkan gyalázott
Egy-egy csempészt, kit nyakon csípett).
S aztán vége lett.

12

S nyolcvanegy mondást kapott az ember
A fiútól egyik hajnalon.
S a kis útravalót megköszönve, menten
Kanyarodtak a sudár fenyőnél föl a sziklaoldalon.
Illendőbben ki tehet vajon?

13
Mégse csak a mesteré az érdem,
Kinek könyvünk fedelén neve!
Mert a bölcstől bölcsességét el kell venni szépen.
Ez meg épp a vámos érdeme:
Ő íratta vele le.

Csorba Győző fordítása

A költemény alkalmat ad arra, hogy bemutassuk, milyen különleges szerepet játszik a költő képzeletvilágában a nyájasság. Brecht ezt igen nagyra becsüli. Ha az elbeszélt legendát jól szemügyre vesszük, akkor az egyik oldalon Lao Ce bölcsességét találjuk – őt egyébként egyszer sem nevezi nevén a vers. Ez a bölcsesség az, amely miatt emigrációba kell mennie. A másik oldalon áll a vámszedő tudásvágya, amelynek a vers végén illő köszönet jár, mert ez csikarta ki a bölcsből a bölcsességet. Ez azonban egy harmadik valami nélkül nem sikerült volna, és ez a *nyájasság.* Ha helytelen volna azt állítani, hogy a *Taoteking* könyvének tartalma a nyájasság, mindenképpen jogosult a megállapítás, hogy a *Taoteking* a legenda szerint a nyájasság szellemének köszönheti továbbszármaztatását. Erről a nyájasságról sok mindent megtudunk a költeményből.

Először is azt, hogy nem véletlenül kerül felszínre:

Az megfordult, ott állott a vámos:
Gönce egy-folt, lába meztelen.

A vámszedő kérése lehet még oly udvarias: Lao Ce először megbizonyosodik afelől, hogy hivatott ember szájából hangzik-e el.

Másodszor: A nyájasság nem azt jelenti, hogy mellékesen tegyünk csekélységet, hanem hogy nagyot cseleked-

jünk, de úgy, mintha csekélység volna. Miután Lao Ce megállapította a vámszedő jogosultságát a kérdezősködésre, kedvéért vándorlását megszakítva a következő világtörténelmi napok élére ezt a mottót biggyeszti:

„Jó, maradjunk keveset!”

Harmadszor megtudjuk, hogy a nyájasság az emberek közti különbséget nem szünteti meg, hanem élővé teszi. Mikor a bölcs oly hatalmasat cselekedett a vámszedő*ért*, *vele* ezután már kevés dolga van, és a nyolcvanegy mondást sem ő adja át neki, hanem a fiú.

„A klasszikusok – mondta egy régi kínai filozófus – a legvéresebb, legsötétebb korban éltek, mégis minden idők legnyájasabb, legderűsebb emberei voltak.” Ennek a legendabeli Lao Ce-ból árad a derű, ahol csak megjelenik. Vidám az ökre, mert az öregember súlya nem veszi el a kedvét a zöld fűtől. Vidám az ökörvezető fiú, aki el nem mulasztaná, hogy Lao Ce szegénységét egy száraz megjegyzéssel ne indokolja: Mester volt, tanított. Vidám hangulat lesz úrrá sorompója előtt a vámszedőn is, és ez a szerencsés ösztönzője annak, hogy Lao Ce kutatásainak eredményei iránt érdeklődjék. Végül hogyne lenne vidám a bölcs maga, és mi végre volna a bölcsessége, ha a jövendő gondjáról, alig hogy megérezte, máris megfeledkezett, hiszen a völgyet is, amelynek az imént még örült, a következő úthajlatnál már elfelejtette.

A *Családi imakönyv*ben írt Brecht egy balladát a világ nyájasságáról. Mindössze három van: az anya pólyába takar; az apa kézen fog, és az emberek rögöt dobnak a sírodra. És ennyi elég. Mert a költemény vége így szól:

Szinte mind maradna boldogan,
Ha fölébe már a rög zuhan.

Csorba Győző fordítása

A világ nyájassága a lét legkeményebb fordulóin jelentkezik; a születéskor, az élet első lépésénél, és az utolsónál, amelyik már kivezet az életből. Ez az emberiesség minimális programja. A Lao Ce-költeményben ismét előfordul, és a következő alakot ölti:

Győz a lágy és enged a kemény.

A költemény olyan korban született, mikor ez a mondat ígéretként csengett az emberi fülekben, mégpedig a messiásival felérő ígéretként. Ám a mai olvasó számára nemcsak ígéretet, hanem tanítást is tartalmaz:

„Azt, hogy a víz, gyenge bár, kivájja
A követ is – érted? – jószerén.”

Arra tanít ez a két sor, hogy ajánlatos nem megfeledkezni a dolgok változandóságáról, és azzal tartani, ami egyszerű és jelentéktelen, de ugyanakkor elapadhatatlan is, mint a víz. A dialektikus materialisták ennél szükségképpen az elnyomottak ügyére gondolnak. (Jelentéktelen ügy az uralkodó osztályok, egyszerű az elnyomottak szemében, ami pedig a következményeit illeti, a győzhetetlen.) Harmadik helyen áll végül az ígéret és teória mellett a költeményből kiáradó morál: Aki a kemény pusztulását akarja, egyetlen alkalmat se hagyjon kihasználatlanul a nyájasságra.

NÉMET HÁBORÚS KÁTÉ

5
Kenyérért kiált a munkás.
Piacokért kiált a kereskedő.
Éhezett a munkanélküli. Most
Éhezik a dolgozó.
Az ölbe tett kezek ismét mozognak:
Gránátot hajítnak.

13
Éjszaka van. A házaspárok
Ágyba feküsznek. A fiatal nők majd
Árvákat szülnek.

15
A fentiek mondják:
Utunk dicsőség.
A lentiek mondják:
Utunk a sír.

18
Mikor menetelni kell, sokan nem tudják,
Hogy ellenségük ott menetel az élen.
A hang, mely vezényel nekik,
Ellenségük hangja. Ki ott
Az ellenségről beszél,
Maga az ellenség.

Hajnal Gábor illetve Eörsi István fordítása

A *Német háborús káté* „lapidáris" stílusban fogant. A szó a latin lapisból (kő) származik, és a kőbe vésett feliratok stílusát jelöli. E stílus legfontosabb sajátsága a rövidség volt. Ezt megszabta egyrészt a szavak vésésé-

nek fáradságos volta, másrészt az a meggondolás, hogy illő ahhoz a tömörség, aki késői nemzedékekhez szól.

Ha a lapidáris stílus természeti, anyagi feltétele e versek esetében hiányzik, joggal kérdezhető, mi az az egyéb, ami determinálja. Mi indokolja e versek feliratszerű tömörségét? Egyikük megadja a választ. Így hangzik:

A falon kréta-felirat:
Háborút akarnak.
Aki odaírta,
Már elesett.

Első sorát a *Német háborús káté* bármelyik verséhez hozzá lehetne fűzni. Nem kőbe kívánkozó feliratok, mint a rómaiaké, hanem az illegális harcosok deszkakerítésre szánt szövege.

Ezek szerint a *Német háborús káté* jellegzetessége egy sajátos ellentmondásban rejlik: azok a szavak, amelyeknek a költői forma tanúsága szerint az eljövendő világ végét is túl kell élniük, ez a deszkapalánkra rótt felirat, az üldözött lélekszakadó sietségének gesztusát őrzi. Ebben az ellentmondásban nyilatkozik meg e primitív szavakból összeálló mondatok rendkívüli művészi értéke. A költő a horatiusi aere perenniusszal teszi örökkévalóvá azt, amit egy proletár az eső és Gestapo ügynökeinek martalékául krétával vetett oda a falra.

A KISGYEREKRŐL, AKI NEM AKART MOSAKODNI

Volt egyszer egy kisgyerek,
Ki a mosakodást utálta,
S ha megmosdatták, nyomban eredt
S belehempergett a sárba.

A császár látogatóba jött,
Hét lépcsőn felloholva,
Anyuka szaladt: „Törölközőt!"
Hogy a szutykost megcsutakolja.

Nem volt törölköző.
A császár visszafordult.
S hogy nem láthatta, ki ő, mi ő:
Nem a kis szutykoson múlt.

Tandori Dezső fordítása

A költő a gyermek pártját fogja, aki nem akart mosakodni. Úgy véli, a legbolondabb véletleneknek kellene összejátszaniuk ahhoz, hogy a gyermek valóban kárát lássa mosdatlanságának. Nem elég, hogy a császár csak nagy ritkán fárasztja magát hét lépcsővel, megjelenésének színhelyéül olyan házat kellett kiválasztania, ahol még egy kendőt sem tudnak előteremteni. A költemény szaggatott dikciója érezteti, hogy a véletlenek ilyetén összejátszása valósággal álomszerű.

Szabadjon itt a maszatos gyermek egy másik védelmezőjére vagy pártfogójára emlékeztetni: Fourier-ra, akinek falansztere nemcsak szocialista, hanem pedagógiai utópia is volt. Fourier két nagy csoportba osztja a falanszter gyermekeit: egyik a petites bandes, másik a petites hordes. A „kis bandákra" hárul a kertészkedés és

más hasonló vonzó feladat. A „kis hordáknak" a legpiszkosabbakkal kell foglalkozniuk. A két csoport közt minden gyermek szabadon választhat. Legjobban azokat becsülték, akik a petites hordes mellett döntöttek. Nem lehetett a falanszterben számottevő munka, amelyet nem ők kezdtek volna el; az állatkínzás is az ő bíráskodásuk alá tartozott; pónikon száguldoztak a falanszteren keresztül-kasul, és amikor munkára gyülekeztek, trombiták, gőzsípok, templomi harangok és dobok fülsiketítő lármája volt a jel. A petites hordes tagjaiban Fourier négy nagy szenvedélyt látott munkálkodni: a gőgöt, a szemérmetlenséget és a zabolátlanságot. A legfontosabb azonban a negyedik: a gôut de la saleté, a szenny kedvelése.

Az olvasó ismét a vers maszatos gyermekére gondolva kérdezheti: talán csak azért keni be magát hamuval, mert a társadalom nem talál semmiféle hasznos, jó felhasználást piszok iránti szenvedélyének? Csak azért, hogy mint botránykő, mint sötét figyelmeztetés álljon a társadalom rendjének útjába (hasonlóan a mesebeli púpos emberkéhez, aki a jól rendezett háztartást a feje tetejére állítja)? Ha Fourier-nak igaza van, a gyermek nem sokat veszített volna a császárral való találkozáson. Az olyan császár, aki csak tiszta gyermekeket akar látni, nem ér többet azoknál a korlátolt alattvalóknál, akiket meglátogat.

A SZILVAFA

Az udvaron egy szilvafa,
Oly csöpp, hogy az már csoda,
Rácsa is van neki.
Senki se döntse ki.

A csöppség nem tud nőni már,
Oh, nőni már, csak erre vár,
S még biztatást se kap –
Alig süt rá a nap.

Ez szilvafa? Hiszen soha
Nem ringott rajta szilva még.
Ámde mégis szilvafa:
Nézd a levelét.

Eörsi István fordítása

A brechti líra belső egységének, s ugyanakkor perspektíva-gazdagságának jó példája az, ahogyan egyes versciklusaiban megjelenik a táj. A *Családi imakönyv*ben mindenekelőtt mint a tiszta, szinte kifakult ég, amelyen hébe-korba lenge felhők jelennek meg, alattuk határozott vonalakkal megrajzolt növények látszanak. A *Dalok, versek, kórusok* könyvében nem marad semmi a tájból; elfedi a ciklus versein végigsüvöltő „téli hóvihar". A *Svendborgi versek*ben imitt-amott ismét feltűnik, félénken és színehagyottan. Oly sápadtan, hogy „az udvarban, a gyerekek hintájához" lecövekelt karók már a tájhoz számítanak.

A *Svendborgi versek* tája hasonlít ahhoz, amelyhez Brecht egyik történetében egy bizonyos Keuner úr vonzódik. Barátai megtudták tőle, hogy kedveli azt a fát, amely bérkaszárnyájának udvarán tengeti életét. A barátok felszólítják, hogy menjen velük az erdőbe, és csodálkoznak, amikor Keuner úr kitérően válaszol. Hát nem azt mondta, hogy szereti a fákat? – „Azt mondtam, hogy azt a fát szeretem, az *udvaromban*" – feleli Keuner úr. Ez a fa minden bizonnyal azonos azzal a másikkal, amely a *Családi imakönyv*ben a *Green* névre hallgat. Ott a költő egy hajnali üdvözlettel tiszteli meg:

Nem volt csekélység, azt hiszem, ilyen magasra nőni,
Így a házak közt,
Ilyen magasra, Green, hogy a
Vihar tépázhatja, ahogy ma éjjel?

Tandori Dezső fordítása

Ez a Green nevű fa, amely koronáját szegezi szembe a viharral, még bizonnyal a „heroikus táj" leszármazottja. (Ettől mindenesetre elhatárolja magát a költő azáltal, hogy a fát „önözi".) Az évek folyamán Brecht lírai részvétele a fában is ahhoz szólt, amiben az emberhez hasonló, ahhoz az emberhez, akinek ablaka az udvarára nyílik: a középszerűhöz, a csenevészhez. A már minden heroikus vonását elvesztett fa a *Svendborgi versek*ben szilvafa képében jelenik meg. Ráccsal kell óvni, hogy ki ne döntsék. Szilvát nem terem.

Ez szilvafa? Hiszen soha
Nem ringott rajta szilva még.
Ámde mégis szilvafa:
Nézd a levelét.

(Az els sor belső ríme a harmadik sor utolsó szavát mint rímet szinte kiüti. Azt érzékelteti, hogy a szilvafának vége is lett, alighogy növekedni kezdett.)

Ilyen az a fa az udvarban, amelyet Keuner úr szeretett. A tájból és minden egyébből, amit az a lírikusnak még nyújtott, egy szál levélnél több nem jut már neki. És minden bizonnyal csak nagy lírikus lehet az, aki ma ennyivel beéri.

Brecht Háromgarasos regénye

NYOLC ÉV

A *Koldusoperát* nyolc év választja el a *Háromgarasos regény*től. Az új mű a régiből fejlődött ki. De nem begubózott módon, mint lepke a bábból, ahogy a műalkotás érlelődését általában elképzelik. Ezek az évek ugyanis a politika döntő évei voltak. Tanulságukat a szerző magáévá tette, gaztetteiket nevükön nevezte, áldozataiknak mécsvilágot gyújtott. Kiemelkedő, nagy szatirikus regényt írt.

Hosszú készülődés előzte meg a könyv megírását. Kevés maradt meg az eredeti alapokból, kevés maradt az opera cselekményéből. Csak a főszereplőket hozta át az író. Hiszen ők azok, akik a szemünk láttára nőttek bele ezekbe az évekbe, és növekedésüknek oly véresen teremtettek helyet. Amikor a *Koldusopera* első ízben került színpadra Németországban, a gengszter ott még idegenszerű figura volt. Azóta meghonosodott, és vele együtt berendezkedett a barbarizmus. A kizsákmányolók oldalán a barbarizmus csak később jelentkezik azzal a nyerseséggel, ami a kizsákmányoltak nyomorát a kapitalizmus kezdetétől fogva jellemzi. Brechtnek mind a kettővel van dolga; ezért összevonja a korokat, és gengszter-típusait egy olyan Londonban szállásolja el, amelynek ritmusa és külső megjelenése a dickensi időkből való. A magánélet körülményei a régiek, az osztályharcé a maiak. Ebben a Londonban telefon még nincs, de a rendőr-

ség tankokkal van fölszerelve. Azt mondják, a mai Londonon lehet lemérni, mennyire előnyös a kapitalizmusnak, ha konzervál bizonyos elmaradottságokat. Ennek a körülménynek Brecht számára megvolt a maga értéke. A szellőzetlen irodákat, áporodott fürdőket és ködös utcákat olyan típusokkal népesítette be, akik külsejükben gyakran régimódiak, intézkedéseikben azonban mindig modernek. Az ilyen eltolódások hozzá tartoznak a szatíra optikájához. Brecht ezt még alá is húzza London topográfiájának szabad kezelésével. Alakjainak a valóságból ellesett viselkedése – így gondolkodik a szatíraíró – sokkalta képtelenebb, mint amilyen egy saját leleményéből épített Brobdignag vagy London lehet.

RÉGI ISMERŐSÖK

Ugyanazok a figurák lépnek tehát ismét alkotójuk elé. – Itt van Peachum, aki sosem veszi le fejéről a kalapot, mert nincs olyan mennyezet, amelytől ne várná, hogy a fejére szakad. Hangszerüzletét elhanyagolta, és szállítóhajókkal háborús üzletbe fog, amelynek során a kritikus pillanatokban kolduscsapatát mint „felizgatott tömeget" tudja mozgósítani. A hajókat a bur háborúban csapatszállításra használják, de minthogy korhadtak, alig hogy elhagyják a Temze torkolatát, csapatostul elsüllyednek. Peachum, aki a világért el nem mulasztaná, hogy jelen legyen a vízbe fúlt katonák gyászünnepségén, másokkal, egyebek közt egy Fewkoombey nevűvel együtt meghallgatja a püspök prédikációját a bibliai példabeszéd fontjáról, amelyet mindenki megkap, hogy sáfárkodjék vele. A hajószállítási ügylet vészes következményeivel szemben ekkor már úgy biztosította be magát, hogy eltétette láb alól az üzlettársát. Ám a gyilkosságot nem maga kö-

veti el. Lánya, az Őszibarack, ugyancsak bűnügyi bonyodalmakba keveredik – de csak olyan mértékben, amennyire ez egy hölgy számára megengedhető: egy magzatelhajtás és egy házasságtörés erejéig. Megismerkedünk az orvossal, akire a műtétet bízza, és annak szájából is prédikációt hallunk, ám a püspök szónoklatának szöges ellentétét.

Macheath, a hős, a *Koldusoperá*ban még tanulóéveihez járt közel. A regény ezeket csak érintőlegesen summázza; tiszteletteljes hallgatással adózik az „évek hosszú sorára terjedő félhomálynak, amely nagy üzletembereink életrajzát anyagban oly szegénnyé teszi",* azt sem firtatja, hogy annak az átváltozásnak az elején, amelynek során Beckett fakereskedőből Macheath nagykereskedő lett, vajon a „Döfős"-nek nevezett Stanford Sills rablógyilkos állt-e. Annyi azonban világos, hogy az üzletember hű maradt bizonyos korábbi barátaihoz, akik nem találták meg az utat a legalitásba. És ez magában hordozza bérét, a barátok lopják össze ugyanis azt az árumennyiséget, amelyet a Macheath-féle áruházi konszern versenyen kívül olcsón elkótyavetyél.

Macheath konszernje az „S.-áruházakból" áll, tulajdonosaiknak, akik önálló egzisztenciák, csupán annyi a kötelezettségük, hogy átvegyék Macheath áruját, és kifizessék neki az üzletbért. Macheath néhány interjúban nyilatkozott fontos felfedezésének, „az emberek önállóságra törekvésének" jelentőségéről. Ámbár ezek az önálló egzisztenciák elég rosszul állnak, sőt egyikük a Temzébe öli magát, mert Macheath üzleti meggondolásokból átmenetileg nem szállít neki árut. Felmerül a gyilkosság gyanúja; megindul a bűnügyi eljárás. Ez azonban zök-

* A *Háromgarasos regény*ből vett idézeteket Erdődy János fordításában közöljük.

kenő nélkül átmegy a szatirikus hangvételbe. Az a társadalom, amely az öngyilkosságot elkövető asszony gyilkosát keresi, sohasem találja azt meg Macheathben, aki mindössze szerződéses jogait gyakorolta. „A kisiparos Mary Swayer meggyilkolása" nemcsak középpontja a cselekménynek, hanem morálja is. Az elgyötört üzlettulajdonosok, a lékes hajón útnak indított katonák, a betörők, akiknek megbízója a rendőrfőnököt pénzeli, az egész szürke tömeg, amely a regényben az operai kórus helyét foglalja el, ez szállítja a felette uralkodóknak az áldozatokat. Rajtuk gyakorolják a bűneiket. Közéjük tartozik az öngyilkosságba kényszerített Mary Swayer, belőlük származik Fewkoombey, akit legnagyobb megdöbbenésére Mary Swayer meggyilkolásáért felakasztanak.

EGY ÚJ ARC

Fewkoombey, a katona, akinek az előjátékban Peachum egy sufniban szállást ad, az utójátékban pedig álmában megismerkedik a „szegények fontjával", új arc a már ismert figurák között. Jobban mondva nem is az, inkább „átlátszó és jellegtelen", mint azok a milliók, akik megtöltik a kaszárnyákat és pincelakásokat. Életnagyságú figura, közvetlenül a keretnél, és a képbe mutat ujjal: a középrészen álló polgári bűnöző társadalomra. Ebben a társadalomban övé az első szó, mert nélküle az nem tudná a profitját előteremteni; ezért szerepel Fewkoombey az előjátékban. És ott van az utójátékban mint bíró, mert különben a társadalomé lenne az utolsó szó. Közbül van egy rövid fél esztendő, amelyet Fewkoombey elveszteget, ám ezalatt oly messzemenően és előnyösen rendeződtek a fent levők bizonyos ügyei, hogy Fewkoombey kivégzé-

sével végződhet, s ezt nem zavarja meg semmiféle „lóháton érkező királyi hírnök".

Kevéssel előtte, mint mondtuk, Fewkoombey álmot látott. Bírósági tárgyalásról álmodott, amelyen egy „különleges bűntényt" tárgyaltak. „... Barátunk lett minden idők legnagyobb törvényszékének, az egyetlen szükséges, átfogó és igazságos törvényszéknek elnöke – mert hiszen senki sem akadályozhatja meg a győzelemben azt, aki álmodik." ... „Hónapokig tartó hosszas megfontolás után úgy határozott a Legfőbb Bíró, hogy egy olyan férfiúval kezdi el, aki – egy püspöknek a halott katonák fölött mondott gyászbeszéde szerint – kitalált egy példázatot. Ez a példázat kétezer éven át hangzott mindenféle szószékről, és a Legfőbb Bíró megítélése szerint különleges bűnténynek számított." Ezt a bíró azzal bizonyítja, hogy ismerteti a példázat következményeit, és a tanúk hosszú sorát hallgatja ki, akiknek a *maguk* fontjáról kell vallaniuk.

– „Megsokszorozódott a ti fontotok? – kérdezte szigorúan a Legfőbb Bíró.

Megrémültek, és ezt válaszolták:

– Nem.

– Ő látta – a vádlottról van szó –, hogy nem sokszorozódott meg?

Nem tudták rögtön, hogy mit válaszoljanak erre a kérdésre. Némi gondolkodás után azonban egyikük előlépett. Kisfiú volt... Bátran a Bíró elé állt, és hangosan mondta:

– Látni kellett; mert fáztunk, amikor hideg volt, és éhesek voltunk evés előtt meg evés után is. Nézd meg magad, hogy meglátszik-e ez rajtunk vagy sem?

Két ujját a szájába dugta, és füttyentett. A száradó ruha mögül, a ruhánál nedvesebben előlépett egy nőszemély, pontos mása Mary Swayer kisiparosnak." Amikor

a vádlottnak a súlyosan terhelő bizonyítási eljárás miatt védőt engedélyez – „de illenie kell ám magához", mondja Fewkoombey – és védőként Peachum úr jelentkezik, tisztázódik a vádlott bűnössége. Bűnrészesség miatt kell elítélni. Mert – mondja a Legfőbb Bíró – az is egy fontot nyom, hogy az embereinek ezt a példabeszédet kezükbe adta. Majd halálra ítéli. – De az akasztófára egyes-egyedül ő kerül, az álmodó, aki egy világos pillanatában megértette, milyen messzire lehet a bűn nyomait visszavezetni, amelynek ő és a hozzá hasonlóak áldozatul estek.

MACHEATH PÁRTJA

A kriminalisztika szakkönyvei a bűnözőket aszociális elemeknek minősítik. Többségükre ez nyilván áll is. Egyes esetekre azonban a jelenkori történelem rácáfolt. Minthogy túlságosan sok embert tettek gonosztevővé, a társadalom példaképévé váltak. Ez a helyzet Macheath esetében is. Ő már az új iskolából került ki, míg a vele egyenrangú, sokáig ellenséges érzületű apósa még a régihez tartozik. Peachumnek nincs érzéke a fellépéshez. Kapzsiságát családi érzéssel, impotenciáját aszkézissel, zsarolásait szegénygondozással álcázza. Legszívesebben visszahúzódik irodája falai mögé. Macheathről ezt nem lehet elmondani; ő igazi vezéregyéniség. Szavaiban államférfi, tetteiben kereskedő. A feladatok, amelyeknek meg kell felelnie, rendkívül sokrétűek. Sohasem volt nehezebb dolga vezérnek, mint ma. Nem elég, hogy a tulajdonviszonyok fenntartását erőszakkal kell biztosítania. Nem elég, hogy ennek végrehajtásában magukat a kizsákmányoltakat is mozgósítania kell. Ezeket a gyakorlati feladatokat mindenképpen meg kell oldania. De

ahogy a balett-táncosnőtől nemcsak azt várják el, hogy táncolni tudjon, hanem a tetejébe még csinos is legyen, úgy a fasizmus a vezértől a tőke megmentésén kívül a nemesség látszatát is megköveteli.

Ez az oka a Macheath-féle típus óriási értékének ezekben az időkben. Ért hozzá, hogy látványosan mutogassa, amit az elnyomorodott kispolgár a személyiség fogalmával azonosít. Ez a százféle hatóságtól kormányzott, drágulási hullámok játékszerévé és válságok áldozatává lett statisztikakukac egyetlen valakit keres, akiben megkapaszkodhat. Ha senki sem hajlandó számot adni neki, ez az egy tegye. És ő képes rá. Mert ez a dolgok dialektikája: ha vállalja a felelősséget, ezt azzal az ígérettel hálálják meg neki a kispolgárok, hogy nem kérnek tőle számon semmit. Követeléseket nem hajlandók támasztani, „mert az azt mutatná Macheath úrnak, hogy elvesztettük iránta a bizalmunkat". Macheath vezéri természete a fonákja az ő igénytelenségüknek. Ezt pedig Macheath fáradhatatlanul kielégíti. A szereplés egyetlen alkalmát sem hagyja kihasználatlanul. És mindig más a bankigazgatók, más az S.-áruházak tulajdonosai, más a törvényszék előtt vagy bandája tagjainak jelenlétében. Bebizonyítja, hogy „mindent meg lehet mondani, csak megingathatatlan akarata legyen az embernek", például ezt is:

„Véleményem szerint – és ez a komolyan dolgozó üzletember véleménye – nem az odavaló emberek állnak az állam élén. Mindegyik valamelyik párthoz tartozik, és a pártok önzőek. Egyoldalú az álláspontjuk. Olyan férfiakra van szükségünk, akik a pártok fölött állanak, mint mi, üzletemberek. Mi szegénynek és gazdagnak egyaránt eladjuk az árunkat. Mi személyre való tekintet nélkül bárkinek eladunk egy mázsa krumplit, bevezetjük hozzá a világítást vagy kifestjük a házát. Az állam vezetése morális feladat. Azt kell elérnünk, hogy a vállalkozók jó vál-

lalkozók, az alkalmazottak jó alkalmazottak, egyszóval: a gazdagok jó gazdagok és a szegények jó szegények legyenek. Biztos vagyok benne, hogy eljön az ideje az ilyen államvezetésnek. Ez a hívei közé sorolhat majd engem."

DURVA GONDOLKODÁS

Macheath programját és a könyv számos más eszmefuttatását Brecht dőlt betűkkel szedette, úgyhogy ezek az elbeszélő szövegből mintegy kiütnek. Beszédeknek és szentenciáknak, vallomásoknak és vádbeszédeknek olyan gyűjteményét hozta így létre, amelyet egyszerűen páratlannak kell neveznünk. Ez egymagában is alkalmas volna arra, hogy a mű életét tartóssá tegye. Ami itt olvasható, azt még senki sem mondta ki, pedig mindenki így beszél. Ezek a helyek meg-megszakítják a szöveget; szinte csábítják arra az olvasót – akárcsak az illusztrációk –, hogy helyenként kivonja magát az illúzió hatása alól. Mi sem illőbb a szatirikus regényhez. E helyek egyike-másika mélyen megvilágítja azokat az előfeltételeket, amelyeknek Brecht magával ragadó erejét köszönheti. Egy helyütt például ez áll: „A fődolog, hogy megtanuljon az ember durván gondolkodni. Durva gondolkodás: ez a nagyok gondolkodásmódja."

Sokan vannak, akik a dialektikus gondolkodót úgy képzelik el, mint a szubtilitások kedvelőjét. Éppen ezért rendkívül hasznos, hogy Brecht rámutat a „durva gondolkodásra", amelyet a dialektika önnön ellentéteként produkál, önmagába foglal, és amelyre szüksége van. Durva gondolatok éppenséggel beletartoznak a dialektikus gondolkodás háztartásába, mert nem jelentenek egyebet, mint az elméletnek a gyakorlatra való utaltságát. A cselekvés is lehet természetesen olyan finom, mint a gon-

dolkodás. De a gondolat legyen durva, ha azt akarja, hogy a cselekvésben felülkerekedjék.

A durva gondolkodás formái lassan változnak, mert a tömegek teremtik őket. Még az elhaltakból is tanulhatunk. Egyike ezeknek a közmondás, ez pedig a durva gondolkodás valóságos iskolája. „Terheli-e Mary Swayer halála Mr. Macheath lelkiismeretét?" – kérdezik az emberek. Brecht e fejezet élére mottóként ezt írja: „Nem zörög a haraszt, ha nem fúj a szél." Máshová ezt írhatta volna: „Ahol fát vágnak, ott repül a forgács." Ahhoz a fejezethez, ahol Peachum, „a nyomor terén a legelső szaktekintély", a koldulás alapjairól elmélkedik.

„Azt is tudom – töpreng –, hogy miért nem vizsgálják meg adakozás előtt alaposabban az emberek a koldus csonkaságát. Biztosak felőle, hogy ott valóban sebek vannak, ahová ők ütöttek! Ahol üzleteket csinálnak, onnan ne kerüljenek ki tönkrejutottak? Ha gondoskodnak a családjukról, akkor más családok nem kerülhetnek a hidak alá? Mind meg vannak győződve arról, hogy saját életmódjukat tekintve, mindenféle halálosan sérült és kimondhatatlanul szánalomra méltó embereknek kell botorkálniok. Mire volna jó fáradozni a vizsgálódással? Pár pennyért, amit inkább odadobnak?"

A BŰNÖZŐ-TÁRSADALOM

Peachum megnőtt a *Koldusopera* óta. Tévedhetetlen biztonsággal látja meg sikeres spekulációinak feltételeit ugyanúgy, mint a sikertelenek közben elkövetett hibákat. Semmi, még a legcsekélyebb illúzió sem fátyolozza el szeme előtt a kizsákmányolás törvényeit. Így válik hitelessé az a régimódi, világtól elvonuló emberke, mint fölöttébb aktuális gondolkodó. Nyugodtan mérhetné ma-

gát Splenglerhez, aki rámutatott arra, mennyire használhatatlanná váltak a mai vállalkozó számára a polgárság kezdeti idejéből való humánus és filantrop ideológiák. A technikai vívmányok ugyanis elsősorban éppen az uralkodó osztályok javára szolgálnak. Ez éppen úgy érvényes a haladó gondolkodási formákra, mint a modern közlekedési formákra. A *Háromgarasos regény* urai nem járnak ugyan automobilon, de egytől egyig dialektikus fejek. Peachum például azon töpreng, hogy a gyilkosságért büntetés jár. „De a nem gyilkolást is büntetés sújtja – folytatja magában –, mégpedig milyen rettentő büntetés! ... A fegyházba jutásnál nem kevesebb az sem, ami engem fenyegetett egész családommal egyetemben: hogy lesüllyedek a nyomortanyákba. Ez életfogytiglani fegyház!"

A bűnügyi regény, amely indulásakor, Dosztojevszkijnél, a lélektan útját egyengette, fejlődésének csúcspontján a társadalomkritika rendelkezésére bocsátja magát. Ha Brecht könyve a műfaj lehetőségeit mélyebben kimeríti, mint Dosztojevszkij, az egyebek közt onnan van, hogy nála – mint a valóságban – a bűnöző megteremti a békés együttélést a társadalommal, a társadalom pedig – akárcsak a valóságban – megkapja részét a rablásból. Dosztojevszkijnek a pszichológia volt a fontos: az emberben megbúvó bűnözőt hozta felszínre. Brechtnek a politika a fontos; ő az üzletben rejlő bűnözést hozza felszínre.

Polgári jogrend és bűnözés – a bűnügyi regény játékszabályai szerint ellentétek. Brecht eljárása abban áll, hogy fenntartja a bűnügyi regény fejlett technikáját, ám elejti annak játékszabályait. A polgári jogrend és a bűnözés viszonyát *ez* a bűnügyi regény szakszerűen ábrázolja. A bűnözés itt a kizsákmányolás egy különleges esetének mutatkozik, amelyet a polgári jogrend szentesít.

Alkalomadtán a kettő között sima átmenetek képződnek. A tűnődő Peachum állapítja meg, „hogy a bonyolult üzletek milyen gyorsan idomulnak az egészen egyszerű, ősrégi időkben használatos eljárásokhoz... Ez a dolog is szerződésekkel és kormánypecsétekkel kezdődött, és a végén rablógyilkosság vált szükségessé! Én magam például nagyon ellenzem a gyilkosságot!... Ha az ember jól meggondolja: mi tulajdonképpen csak üzleteket kötöttünk egymással."

Az csak természetes, hogy a bűnügyi regénynek ebben a határesetében a detektívnek vajmi kevés keresnivalója akad. A játékszabályok szerint a törvényes rend őrének rá háruló szerepét itt a konkurrencia veszi át. Ami Macheath és Peachum közt lezajlik, az nem egyéb, mint két banda harca, és egy gentleman's agreement a happy end, amely közjegyzőileg rögzíti a zsákmány felosztását.

MARX ÉS A SZATÍRA

Brecht a viszonyokat, amelyek közt élünk, megfosztja a jogi fogalmakkal való kendőzéstől. Meztelenül, ahogy majd a világra jön, úgy lép elő belőlük az emberi lényeg. Sajnos, elembertelenítően hat. De erről nem a szatíraíró tehet. Feladata, hogy polgártársát levetkőztesse. Ha azután ő is újra felöltözteti, mint Cervantes a Berganza kutya alakjába, mint Swift a lovakéba vagy Hoffmann egy kanduréba, számára akkor is csak az az egy pozitúra fontos, amelyben meztelenül állt jelmezei közepette. A szatíraíró ehhez a csupaszsághoz tartja magát, amelyet tükrével a polgár szeme elé varázsol. Eddig tart a hivatása.

Így Brecht is megelégszik kortársainak jelentéktelen átöltöztetésével. És ez éppen elég is ahhoz, hogy helyre-

állítsa a kontinuitást azzal a XIX. századdal, amely nemcsak az imperializmust, hanem a marxizmust is szülte, azt a marxizmust, amely amannak ily hasznos kérdéseket adott fel: „Hogy milyen részvények emelkedtek, és milyenek estek, amikor a német császár Krügernek táviratozott? Persze, ezután csak a kommunisták kutatnak.” Marx azonban, aki először vállalkozott arra, hogy a kapitalista gazdasági rendben az emberek közti viszonyokat megalázó helyzetükből és az elködösítésből ismét a kritika fényébe vonja, ezzel a szatira tanítójává lett, és maga sem volt messze attól, hogy mestere is legyen. Brecht az ő iskoláját járta. A szatíra, amely mindig materialista művészet volt, Brecht kezében dialektikussá is vált. Regénye hátterében ott áll Marx – körülbelül olyanformán, mint Konfucius és Zoroaster azon mandarinok és sahok mögött, akik a felvilágosodás szatíráiban a franciák közt néznek körül. Marx méri itt ki azt a távolságot, amelyet a nagy írónak általában, különösen pedig a nagy szatíraírónak tárgyával szemben föl kell vennie. Ezt a távolságot tette mindig magáévá az utókor, valahányszor egy-egy írót klasszikusnak nevezett. Minden bizonnyal a *Háromgárasos regényben* is elég könnyen el fog igazodni.

Motívumok Baudelaire költészetében

I

Baudelaire azzal az olvasóréteggel számol, amely a lírai lektűrtől idegenkedik. *A romlás virágai* verseskötet bevezető költeménye ehhez az olvasóréteghez fordul. Koncentráló készségével s akaraterejével nem sokra megy az ilyen olvasó; mindenféle versnél előbbre helyezi az érzéki gyönyöröket; nem idegen számára az a spleen, amely még csak tovább lohasztja a befogadókészséget és az érdeklődést. Meghökkentő egy olyan lírikus, aki az ilyen olvasóra épít: éppen a leghálátlanabbra. A magyarázat mégis kézenfekvő: Baudelaire egyszerűen azt kívánta, hogy megértsék, a hozzá hasonlók számára írta verseit. Olvasóját az említett bevezető költemény végén így aposztrofálja: – „Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!" („Én álszent olvasóm, – képmásom, – bús fivérem!")* A tényállás még világosabb, ha kissé átfogalmazva azt mondjuk, hogy: Baudelaire írt egy könyvet, amely közvetlen közönségsikerrel előreláthatólag nemigen biztatott. Az olvasónak arra a típusára számít, amelyet bevezető költeményében jellemez. És később kiderül, hogy jól számított. Az utókor meghozza számára azt az olvasótábort, amelyre ő eleve berendezkedett. Őt igazolta az idő:

* Tóth Árpád fordítása.

a lírai vers befogadásához csakugyan nem kedvezők többé a feltételek. Legalábbis háromféle bizonyíték kínálkozik e tény alátámasztására. Az egyik az, hogy ma már a lírikusnak, csak azért, mert költő, önmagában semmi értéke nincs. Nem „a dalnok" többé, mint ahogyan az volt még Lamartine; a mai lírikus pusztán egy zsánerhez csatlakozik. (Verlaine e specializálódást kézzelfoghatóvá teszi; Rimbaud már ezoterikusabb: a közönséget ex officio tartja távol művétől.) A második bizonyító tény az, hogy Baudelaire után a lírai költészetnek nincs többé közönségsikere. (Egy-egy megjelent Hugo-vers még óriási visszhangra lelt, Németországban pedig a *Dalok könyve* jelzi a határvonalat.) A harmadik bizonyíték az a körülmény, hogy ma már az olvasó az olyan lírai költészettel szemben is türelmetlen, amelyet pedig azelőtt elfogadott. Ezt a „mát", azaz az itt szóban forgó időszakaszt, körülbelül a múlt század közepétől számíthatjuk. *A romlás virágai* híre ugyanezen periódusban állandóan növekszik. E legkelletlenebb olvasórétegre építő, s kezdetben csakugyan nem sok tetszéssel találkozó kötet klasszikussá és az egyik legtöbbször kiadott művé vált az évtizedek során.

Ha a feltételek ma már csakugyan kedvezőtlenek a líra befogadására, ebből logikusan következik, hogy e lírai költészetnek a közönség tapasztalatával csak kivételesen van kontaktusa. Ez a helyzet pedig azért állt elő, mert maga a tapasztalás módja alakult át strukturálisan. Mindez talán el is fogadható, de annál zavartabban fogjuk tudakolni, hogy miben is áll tulajdonképpen ez a strukturális átalakulás. Az ilyen kérdésfeltevéseknél általában a filozófiát szokta segítségül hívni az ember, s itt sajátos tényekre bukkan. A múlt század végétől kezdve ugyanis többször tesz rá kísérletet a filozófia, hogy – a civilizált ember denaturált, normalizált tudatában

lerakódottal szemben – megragadja az „igazi" tapasztalatot. Általában az életfilozófia fogalma alá szokták sorolni e törekvéseket, amelyeknek kiindulópontja érthető módon *nem* a társadalmi lét. Ehelyett a költészetre, többször a természetre, leginkább a mítikus korokra hivatkoznak. A sort Dilthey *Élmény és költészet* c. műve nyitja, és Klagesnak, valamint annak a Jungnak a műve zárja le, aki a fasizmusnak kötelezte el magát. Valóságos emlékműként magasodik az effajta irodalom fölé Bergson *Matière et mémoire*-ja (Anyag és emlékezet). Sokkal több köze van az egzakt kutatásokhoz, mint a többinek. Főként a biológiára épít. Címe arra utal, hogy a filozófiai tapasztalat szempontjából az emlékezőképesség struktúráját tekinti alapvetőnek. A tapasztalat tényleges talaja a hagyomány, éspedig mind a közösség, mind a magánélet vonatkozásában. Az egyénileg erősen rögzített emlékképek sokkal kevésbé állnak össze tapasztalattá, mint azok az elmosódottak, amelyek gyakran az adatok tudatosítása nélkül halmozódtak fel az emlékezetben. Az emlékezőképesség történeti specifikálásának szándéka persze távol áll Bergsontól, aki éppen ellenkezőleg: sokszorosan visszautasítja a tapasztalatnak bármiféle történelmi meghatározottságát. Ezzel természetesen mindenekelőtt, sőt lényegileg, ama tapasztalatok történelmi megközelítésétől óvakodik, amelyekből – helyesebben: amelyek ellen – saját filozófiája keletkezett. Ez pedig nem más, mint a nagyipar korszakának barátságtalan légköre és sajátos káprázata. S aki e tapasztalat elől behunyja szemét, az elé másodlagosabb jellegében, a valóságosnak mintegy spontán másolataként tárul ugyanezen tapasztalat. A bergsoni filozófia e másolat részekre bontásának és megragadásának kísérlete. Ily módon arra a tapasztalatra utal áttételesen, amelynek alanya Baudelaire-nál álarc nélkül, az olvasó alakjában lépett a színre.

II

A *Matière et mémoire* a *durée*-ben, a tartamban fedezi fel a tapasztalat lényegét, mégpedig oly módon, hogy az olvasónak így kell szólnia: ilyen tapasztalat méltó alanya csakis a költő lehet. És valóban: költő volt, aki a bergsoni tapasztalatelmélet kipróbálására először vállalkozott. Proust műve, *Az eltűnt idő nyomában* kísérletnek tekinthető a Bergson tételezte tapasztalat szintetikus úton történő előállítására modern feltételek között. Mert természetes megvalósulására egyre kevésbé lehet számítani. Proust egyébként művében nem tér ki e kérdés megvitatása elől. Sőt, a vitát még gazdagítja is egy újabb mozzanattal, amely bizonyos, Bergsonnal szembeni immanens kritikát foglal magában. Bergson ugyanis nem mulasztja el annak az antagonizmusnak a hangsúlyozását, amely a vita activa, és az emlékezetre támaszkodó, sajátos vita contemplativa között fennáll. Nála a dolog úgy fest, mintha az életfolyamat érzéki megjelenítése felé fordulás kizárólag szubjektív elhatározás kérdése volna. Proust a maga ellenvéleményét már eleve fogalmi formába önti. A mémoire pure, a bergsoni tiszta emlékezet, nála mémoire involontaire-ré lesz – olyan emlékezetté, amely nem akaratlagos. Proust ezt a nem akaratlagos emlékezetet nyomban szembeállítja az akaratlagossal, amely az értelem uralma alá tartozik. A nagy mű első lapjait szenteli az író annak a feladatnak, hogy e viszonyra fényt derítsen. A fogalmat bevezető elmélkedésben arról számol be Proust, milyen szegényes képet nyújtott emlékezete éveken át Combray városáról, holott gyermekkorának egy részét itt töltötte. Amíg a később is sokszor emlegetett madeleine – egy sütemény – íze e régi időket egy délután fel nem idézte benne, az író jóformán egy pusztán csak a figyelem felhívásaira válaszoló emlékezet korlátolt lehetőségeire volt

utalva. Ez volna a mémoire volontaire, az akaratlagos emlékezet, amelynek jellemzője, hogy azok az információk, amelyeket az elillant időről általa nyerünk, nem örökítik meg e múltat. „Így van ez múltunkkal is. Hiába próbáljuk felidézni, értelmünk minden erőfeszítése hasztalan." Ezért Proust nem is habozik megállapítani, hogy az elmúlt „kívül esik az értelem területén és hatalmán, valami kézzelfogható tárgyba van rejtve (ennek a kézzelfogható tárgynak a bennünk keltett benyomásába), amiről még csak sejtelmünk sincs. Pusztán a véletlenen múlik, hogy ezt a tárgyat halálunk előtt megtaláljuk-e vagy sem."*

Proust szerint tehát kizárólag a véletlen önkényén múlik, megragadhat-e vajon egy-egy képet a maga erejéből az egyén, hogy vajon hatalmába kerítheti-e önnön tapasztalatát. Ez a kilátástalanul magányos jelleg az embernek nem természettől adott, belső sajátossága. Csak akkor lép fel, amikor tapasztalatait nemigen tudja többé külső környezetéhez asszimilálni. Ilyen irányú lehetőségeinek lecsökkenését jól mutatja a sajtó. Ha ugyanis a sajtó arra törekedne, hogy információit az olvasó saját tapasztalatának egy részeként sajátítsa el, nem jutna sokra vele. Célja ezért éppen az ellenkező, és ezt el is éri. Az eseményeket ennek megfelelően oly módon határolja körül, hogy az olvasó tapasztalatától éppenséggel eltérőt produkáljon. Mind tördelésében, nyelvezetében, mind pedig alapjaiban (tehát: újdonságában, rövidségében, közérthetőségében, az egyes hírek egymással való összefüggéstelenségében) erre irányul a zsurnalisztikai információ. (Karl Kraus például nem győzi hangsúlyozni, hogy menynyire bénítólag hat az olvasó képzeletére a zsurnaliszta nyelv.) Az információnak ez az egyén tapasztalatával

* Gyergyai Albert fordítása.

szembeni elhatárolása továbbá még azt is megköveteli, hogy anyaga ne válhassék „hagyománnyá". Az újságok nagy példányszámokban jelennek meg. Ily módon egyetlen olvasó sem tehet szert olyan tapasztalatra, amit saját elbeszéléseként adhatna tovább. – Történelmi verseny folyik a hírközlés különböző formái között. A régebbi relációknak az információval, az információnak a szenzációval való felváltása a tapasztalat fokozódó elszegényedését tükrözi. Ezek a formák, a maguk módján, mind elszakadnak az elbeszéléstől, a meséttől, amely pedig a legrégibb közlésformák egyike. Az információval szemben az elbeszélés nem puszta magánvalóságában közli a történést, hanem mintegy beágyazva az elbeszélő életébe, hogy az elbeszélést tapasztalataként adja tovább hallgatójának. Ezért viseli magán elbeszélőjének kézjegyét, miként a fazekasét a cserépedény.

A prousti mű nyolc vaskos kötete eléggé fogalmat ad arról, hogy modern korunkban miféle manőverek árán lehetett csak az elbeszélő figuráját újra életre kelteni. Proust nagyszerű következetességgel vállalja ezt a feladatot. Mégpedig kezdettől elemi témakörrel: egy, saját gyermekkoráról szóló beszámoló célját tűzi maga elé. S hogy már ennek a feladatnak nehézségét is mennyire átlátta, az éppen abból látható, hogy megoldhatóságát a véletlen függvényévé teszi. Ebben az összefüggésben bontakoztatja ki a mémoire involontaire fogalmát. Ez a fogalom nagyon is magán viseli születési körülményeinek jegyeit: jól látszik, hogy a minden oldalról elszigetelt magánegyén leltárából került elő. A szó valódi értelmében vett tapasztalatról csak ott beszélhetünk, ahol az egyéni múlt bizonyos tartalmai a közösségihez kapcsolódva rögződnek meg az emlékezetben. A különböző kultuszoknak, ünnepeikkel és szertartásaikkal újra és újra jelentős szerep jut az emlékezet e két anyagának összeolvasztásában, és ép-

pen ez az, amire Proustnál még csak gondolni sem lehet. E kultuszok kifejezetten provokálták a visszaemlékezést egy-egy meghatározott időpontra, amelynek azután egy életen át fogódzói maradtakk. Az akaratlagos és nem akaratlagos visszaemlékezés ily módon elveszti egymással szembeni kizárólagosságát.

III

Ha tartalmasabban kívánjuk meghatározni azt, ami a bergsoni elmélet melléktermékeként a prousti mémoire de l'intelligence-ban, tehát az értelem emlékezetében megjelenik, Freudhoz kell fordulnunk. 1921-ben jelenik meg a *Jenseits des Lustprinzips* című esszé, amelyben Freud bizonyos kölcsönviszonyt tételez a – mémoire involontaire értelmében vett – emlékezet és a tudat között. A kölcsönviszony hipotetikus. Az alábbi meggondolások nem célozzák e hipotézis bizonyítását, hanem beérik azzal, hogy megpróbálják termékenyen alkalmazni olyan tények vonatkozásában, amelyek a freudi koncepciótól meglehetősen távol állanak. E koncepcióhoz közelebb álló tényekre a Freud-tanítványok nyilván hamarabb rábukkannának. Azok a fejtegetések, amelyekben Reik kibontakoztatja a maga emlékezet-teóriáját, részben az akaratlagos és nem akaratlagos emlékezet megkülönböztetésének prousti vonalát követik. „Az emlékezet (Gedächtnis) funkciója – mondja Reik – a benyomások megóvása. Az emlékezés (Erinnerung) viszont a benyomások szétrombolására törekszik. Az emlékezet lényegileg konzervatív, az emlékezés destruktív." Az alapvető freudi tétel, amelyre e fejtegetések támaszkodnak, így hangzik: „A tudat egy emlékezés nyomán (an der Stelle einer Erinnerungsspur) keletkezik." (Az emlékezés és emlékezet

fogalmának az itt tárgyalt összefüggésben lényeges jelentéskülönbsége nem mutatható ki Freud tanulmányában.) Az emlékezetet – Reik felfogása szerint – „ilyenformán bizonyos fajta különösség jellemzi, amennyiben – szemben a többi pszichikai rendszerrel – különböző elemein az izgalmi folyamatok nem hagynak tartós változásnyomot, hanem mintegy elillannak a tudatossá válás folyamatában." E hipotézis alapformulája, „hogy egy emléknyom tudatosítása, illetve rögzítése ugyanazon rendszer számára egyszerre lehetetlen". Az emlékfoszlányok „gyakran akkor a legtartósabbak és a legerősebbek, ha az őket kiváltó folyamat egyáltalában nem tudatosodik." A prousti nyelvre lefordítva: a mémoire involontaire részévé csakis olyasmi válhat, amit nem kifejezve és nem tudatosan él meg az ember, ami nem válik a szubjektum élményévé. „Az emlékezet alapjául szolgáló tartós nyomok", az izgalmi folyamatok felhalmozása Freud szerint „másfajta rendszerek" feladata, olyanoké, amelyeket a tudattól meg kell különböztetnünk. A tudat mint olyan, Freud szerint semmiféle emléknyomot nem rögzít, hanem más, jelentős funkciót teljesít ehelyett. Ingergátlásként kell fellépnie. „Az élő szervezet számára az ingergátlásnak csaknem fontosabb a szerepköre, mint az ingerületnek; az ingergátlás saját energiatartalékkal rendelkezik, s legfőbb feladata, hogy a benne felgyülemlett s különböző formákban működő energiát a közömbösítő, vagyis romboló külső, túlságosan is nagy energiák befolyásától megóvja." E befolyásolás a sokk formájában fenyeget. Minél könnyebben regisztrálja a tudat a sokkot, annál kevésbé kell számolnunk traumatikus hatásával. A pszichoanalízis elmélete a traumatikus sokkok lényegét „a védőgátlások átszakításaként . . . értelmezi". A megijedés – eszerint – „a félelmi készenlét hiányát jelenti".

Freud vizsgálatainak alapjául egy, a baleseti neurózis

esetében tipikus álom szolgált, amely a neurózist előidéző katasztrófát reprodukálja. Az effajta álmok – mondja Freud – „a hiányzó ingergátlás pótlására törekszenek, igyekeznek kifejleszteni azt a szorongást, amelynek hiánya egyenesen kiváltó oka volt a traumás neurózisnak". Valami ilyesmire gondolhat Valéry is. S e koincidenciára annál is inkább érdemes felfigyelnünk, mivel Valéry azok közé tartozott, akik nagy érdeklődéssel viseltettek a pszichikai mechanizmusok modern létfeltételek közti működése iránt. (Olyannyira, hogy ezt még költői tevékenységével is össze tudta hangolni, anélkül, hogy ezzel bármi csorbát ejtett volna annak lírai jellegén. Ezzel válik Baudelaire költészetének közvetlen örökösévé.) „A benyomások és érzéki észleletek – írja Valéry – magán- és magáértvalójukban tekintve, nemük szerint a meglepetéshez tartoznak; az ember elégtelenségéről tanúskodnak... Az emlékezet... elemi jelenség, és arra törekszik, hogy pótlólag biztosítsa számunkra az ingerület feldolgozásához az ingerület pillanatában hiányzó időt." A sokk elviselését megkönnyíti az ingerkiküszöbölés tartós gyakorlata, amelynek – szükség esetén – részévé tehető az álom és az emlékezés is. Rendes körülmények között azonban – amiként Freud tételezi – e gyakorlat lebonyolítója az éber tudat; székhelye a homloki agykéreg egyik rétege, „mely az ingerületektől olyannyira átjárt", hogy a legkedvezőbb körülményeket tudja teremteni ugyanezen ingerületekkel szemben. A sokk ily módon történő leblokkolása, a tudat uralma alá kényszerítése adná meg azután az őt kiváltó eseménynek a legpregnánsabb értelemben vett élményjelleget. Ily módon (tehát a tudatos emlékezés közvetlen beiktatódása révén) sterilizálta az eseményt a költői tapasztalat számára.

Felvetődik a kérdés: hogyan lehet bármifajta líra alapjává az a tapasztalatanyag, amelynek normája a sokkél-

mény? Az ilyen költészetnek oly módon kellene túlnyomórészt a tudatra építenie, hogy előre kigondolt, tudatos terv alapján készítené el a költeményt. S pontosan ezt műveli Baudelaire. Ez az, ami elődei közül Poehoz, utódai közül megint csak Valéryhez fűzi őt. Proust és Valéry Baudelaire-ről szóló megjegyzései ilyen vonatkozásban szerencsésen kiegészítik egymást. Proust tanulmányt írt Baudelaire-ről, s e tanulmány hatósugarát a regényében kifejtett gondolatok még tovább növelik. Valéry pedig a *Situation de Baudelaire* (A baudelaire-i szituáció) c. esszével *A romlás virágai* klasszikus bevezetőjét írta meg. „Baudelaire számára – mondja többek között – a következőképpen vetődhetett fel a probléma: nagy költővé lenni, de nem Lamartine-ná, nem Hugóvá és nem is Musset-vé. Nem állítom, hogy mindez Baudelarie-nál tudatos szándék volt, inkább talán állandó kényszerűség – igen, Baudelaire tulajdonképpen nem egyéb, mint e szándék maga. Baudelaire államrezonja ez." Van valami riasztó abban, ha egy költő vonatkozásában államrezonról kell beszélnünk. Magában foglal bizonyos figyelemre méltó tartalmi mozzanatot – mégpedig az emancipálódást az élményektől. Baudelaire költői teljesítménye egy feladatnak engedelmeskedik. Minden egyes versével egy-egy szeme előtt lebegő űrt kívánt betölteni. Művét – éppúgy, mint bárki másét – nemcsak nekünk kell történelmi meghatározottságában felfognunk, de így akarta és így fogta fel önmagát e mű maga is.

IV

Minél nagyobb rész jut egy-egy benyomásban a sokk mozzanatának, minél állandóbb a tudat ingergátló őrszolgálata, s minél inkább megállja helyét e szolgálatban,

annál kevésbé válnak tapasztalatanyaggá a benyomások, tartalmuk annál inkább sorolható az élmény fogalma alá. A sokkelhárítás sajátos teljesítményét végső soron talán abban láthatjuk, hogy az eseményt, tartalma integritásának rovására, a tudatnak bizonyos, pontosan megfelelő időrekeszébe sorolja be. A reflexió csúcsteljesítménye volna ez. Az eseményt élménnyé alakítaná. Ha elmaradna, beállana ama derűs vagy (leggyakrabban) kedélytelen tónusú ijedtség, amely Freud szerint a sokkelhárítás hiányát ismeri el. Ezt a jelenséget rendkívül éles képben rögzítette Baudelaire. Egy párbajról beszél, amelynek során a művész, mielőtt legyőznék, ijedtében felsikolt. Ez a párbaj maga az alkotás folyamata. Baudelaire tehát költészetének középpontjába állította a sokkélményt. Nagy jelentőségű, hogy személyében is tanúsítja ezt. Alátámasztja több kortárs nyilatkozata is. Baudelaire tudniillik nemcsak prédája az ijedségnek, hanem maga is felidézi azt. Excentrikus arcjátékáról Vallès tájékoztat; Pontmartin mint megszállottat ábrázolja egy Nargeot-tól származó arckép nyomán; Baudelaire metsző hangjáról – mely fel-felcsattant egy-egy vita során – Claudel szól hosszasan; Gautier ama „hatásszünetekről” beszél, melyeket oly igen kedvelt Baudelaire deklamálás közben; Nadar zaklatott járását írja le.

A pszichiátria ismer traumatofil típusokat. Baudelairenak gondja volt rá, hogy a sokkokat (bárhonnan jöjjenek is) – mind pszichikailag, mind fizikailag – saját személyiségéhez hangolja. A harc a sokkelhárítás képét tárja elénk. Barátjáról, Constantin Guysről írván, alakját olyankor idézi fel, amikor Párizs már álomba merült, „ő pedig ott áll asztala fölé görnyedve, s az előtte fekvő lapot ugyanoly metsző tekintettel fürkészi, mint nappal a dolgokat maga körül; s *viaskodik* tollával, rajzvesszejével, ecsetjével; poharából a víz a padlatig freccsen, tollát elő-

ször ingén próbálja meg; és hevesen veti rá magát a munkára, mintha attól félne, hogy megszöknek tőle a képek; harcol, bár egyedül van: önnön döféseit védi ki". Ilyen fantasztikus viaskodás közben ábrázolja Baudelaire önmagát is *A Nap* c. versében – amely az egész kötet egyetlen olyan darabja, ahol költői munkája közben lép elénk.

Vén külváros során, ahol a leeresztett
zsaluk mögött a kéj sok megbújt titka reszket,
míg a vad Nap tüze dühét duplázva vág
várost és földeket, háztetőt s gabonát,
bolygok magányosan, vívódni furcsa tornán,
minden zúgban rimek esélyét szimatolván,
meg-megbotolva, mint járda kövén, a szón,
s régen megálmodott versekre bukkanón.

Tóth Árpád fordítása

A sokkélmény a baudelaire-i faktura egyik meghatározó mozzanata. Gide szerint a kép és az eszme, a szó és a dolog közti közvetítő mozzanatok a baudelaire-i költői indulat tulajdonképpeni hordozói. Rivière ama föld alatti lökésekre figyelmeztet, amelyek a baudelaire-i verset megrázkódtatják. Ilyenkor egy-egy szó mintha önmagába omlana. Effajta roskatag szavakra mutat rá Rivière:

S ki tudja, a sok új, álmomban-nőtt virágnak
E föld özönvizes televénye talán ad
Egyszer *még éltető, misztikus nedveket.*

Vagy például:

Cybéle kedveléssel szaporítja e zöldet

Tandori Dezső fordítása

Ide tartozik továbbá az a híres verskezdet is:
A szép cseléd, kitől féltettél egykor engem

Babits Mihály fordítása

E rejtett törvényszerűségeknek a verseken túlmutató érvényét kívánja bemutatni Baudelaire költői prózájával is, *A fájó Párizs* c. gyűjteményben. A kötet elé írt és a *Presse* főszerkesztőjének, Arsène Hussaye-nek címzett ajánlásában ezt mondja: „Ki az közülünk, aki, nagyra törő napjaiban nem álmodott egy ütem és rím nélkül muzsikáló, költői próza csodáiról, amely elég hajlékony és eléggé szaggatott, hogy hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámzásához, a tudat sokkjához?

Főképp a részvétel a nagyvárosok iszonyú forgatagában és keresztül-kasul szövődő, megszámlálhatatlan vonatkozásuk szüli ezt a zaklató ábrándot."*

Az idézett szöveg a következő, kettős megállapítást kínálja. Elénk tárja mindenekelőtt azt a belső összefüggést, amely a baudelaire-i sokk megnyilvánulási módja és a nagyvárosi tömeggel való érintkezés között fennáll. Másodjára pedig azt tárja elénk, hogy tulajdonképpen mit is kell értenünk ezen a tömegen. Osztályról vagy bármiféleképpen is strukturált tömegről szó sem lehet itt. Csakis a járókelők alaktalan tömegéről, az utca közönségéről.[1] E tömeg, melynek állandó jelenlétéről Baudelaire soha meg nem feledkezik, közvetlenül egyetlen írásához sem állt modellt. Művébe mégis ennek a tömegnek arcmása vésődik bele rejtetten, aminthogy ez bukkan elénk a fentebbi idézetből is. Ama bizonyos, magában viaskodó alak tudniillik azért osztogatja csapásait, hogy utat vágjon magának e tömegen át. A külvárosok, amelyeken *A*

* Szabó Lőrinc fordítása.

Nap költője átverekszi magát, persze, néptelenek. A rejtett konstelláció (s ez az, amiben a strófa a maga teljes szépségében áttetszővé válik) nyilván a következőképpen értendő: a szavak, töredékek, verskezdetek kísértettömege ez, a kihalt utakon, a költészet zsákmányáért ezekkel viaskodik a költő.

V

A tömeg – a XIX. század literátorait egyetlen téma sem ihlette jogosabban. A tömeg volt az, mely az olvasás lehetőségével immáron széles rétegként rendelkezve, olvasóközönséggé szerveződött ekkor. És megbízóvá lett: miként a középkor donátora a festményeken, a kortársi regényekben ő is önmagát akarta felismerni. Hugo, a XIX. század legsikeresebb regényírója, e kívánságnak belső sürgetésre tett eleget. A tömeget már-már antik értelemben: kliensek tömegének és publikumnak látta. Ő az első, aki könyvcímeivel is: *Nyomorultak, A tenger munkásai* – a tömeget idézi. Hugó volt az egyetlen, aki Franciaországban versenyezni tudott a tárcaregénnyel. Ez utóbbinak Eugène Sue volt a nagymestere ekkor, s a kisember szemében hovatovább ő lett a bölcsesség kútfeje. Olyannyira, hogy 1850-ben nagy szótöbbséggel megválasztották Párizs városának parlamenti képviselőjévé. Nem véletlen, hogy a fiatal Marx szükségesnek látta harcot hirdetni a *Párizs rejtelmei* ellen. Elsőrendű feladatának tekintette, hogy a proletariátust kiverekedje abból az alaktalan tömegből, amelyet bizonyos fajta széplelkű szocializmus dédelgetett akkoriban. Ezért mondhatjuk, hogy Engels *A munkásosztály helyzete Angliában* c., műve, ha szerény formában is, de mindenképpen a marxi téma preludiuma: „Különös dolog egy olyan város – írja Engels

–, mint London, ahol órák hosszat kóborolhatunk anélkül, hogy a végének akár csak a kezdetét látnók, hogy akár a legkisebb jel is a vidék közelségére engedne következtetni. Ez az óriási centralizáció, két és fél millió embernek ez az összezsúfolódása egy ponton, megszázszorozta ennek a két és fél milliónak az erejét ... Csak később tűnik ki, mennyi áldozatba került mindez. Ha az ember néhány napig rótta a főutcákat, ... csak akkor veszi észre, hogy ezeknek a londoniaknak a legjobb emberi tulajdonságaikat kellett feláldozniok, hogy létrehozzák a civilizációnak azokat a csodáit, amelyektől hemzseg városuk, hogy száz meg száz erőt, amely bennük szunnyadt, tétlenségre kárhoztattak, elnyomtak ... Már az utca nyüzsgése is visszataszító, van benne valami, ami fellázítja az emberi természetet. Ez a legkülönbözőbb osztályokhoz és rendekhez tartozó száz- és százezernyi ember, akik itt egymás mellett elrohannak – vajon nem emberek-e mind, akiknek azonos tulajdonságaik és képességeik vannak, akiknek egyaránt az az érdekük, hogy boldogok legyenek? ... És mégis úgy rohannak el egymás mellett, mintha nem volnának közös céljaik, mintha semmi közük sem volna egymáshoz, mintha csak az az egyetlen hallgatólagos megállapodás volna közöttük, hogy mindenki jobbra tartson a járdán, nehogy az egymással szembejövő emberáradat feltartóztassa egymást; de egyiknek sem jut eszébe, hogy embertársait csak egy pillantásra is méltassa. A brutális közöny, és az a tény, hogy minden egyes ember lelketlenül csak személyes érdekeivel törődve magába zárkózik, annál visszataszítóbban ötlik szembe és annál sértőbb, minél több ilyen ember verődött össze egy kis területen; és bár tudjuk, hogy az egyes embernek ez az elszigeteltsége, ez a korlátolt önzés mindenütt alapelve a mai társadalomnak, mégsem lép fel sehol oly szemérmetlen leplezetlenséggel,

oly öntudatosan, mint éppen itt, a nagyváros forgatagában."

E leírás mindenesetre szembeszökően különbözik attól, mint amilyet ugyane témáról a francia kismestereknél – egy Gozlannál, Delvau-nál vagy Lurine-nál találhatunk. Hiányzik belőle az az otthonosság és hanyag nemtörődömség, amivel a csatangoló (flaneur) a tömegben mozog, s amit tőle lesett el a szemfüles tárcaíró is. Engels számára azonban van valami megrázó a tömegben, s ez az, ami bizonyos morális, valamint esztétikai reakcióra készteti. A jövés-menésnek az az üteme, amellyel szinte legázolják egymást a járókelők, nem érinti őt kellemesen. Leírását az teszi elevenné, hogy itt a megvesztegethetetlen kritikus habitusával összevegyül a régimódiság tónusa. A szerző egy még provinciális Németországból jött Angliába, s olyasfajta gondolat, hogy magaelengedetten megpróbáljon elvegyülni ebbe az emberáradatba, talán soha nem is merült fel benne. Akárcsak Hegel esetében, aki – nem sokkal halála előtt, életében először Párizsban tartózkodván – a következőket írja feleségének: „Ahogyan az utcákat járom, mintha Berlinben volnék, épp olyanok az emberek – ruhájuk pontosan, arcuk majdnem ugyanolyan; ugyanaz a látvány, de tömegméretekben." Egy párizsi viszont ugyane tömegben otthonosan mozog. Akárhogyan távol kívánja is magát tartani tőle egyénileg, bélyegét mégis ott hordja magán, sohasem tud rá kívülállóként tekinteni, mint például Engels. Ami mármost magát Baudelaire-t illeti, számára olyannyira nem külsőleges dolog a tömeg, hogy művében egyenesen nyomon követhető: miként védekezik vonzása és bűvölete ellen.

A tömeg Baudelaire-nál mélyen belső mozzanat – ezt bizonyítja az is, hogy leírását hiába keressük költészetében. Legfontosabb témáit egyébként sohasem írja le köz-

vetlenül. Inkább törekszik arra, hogy – Desjardins szellemes megjegyzésével szólván – „beágyazza, semmint arra, hogy kidíszítse és kifesse a képet". Ennek megfelelően hasztalan kutatunk olyan fajta párizsi városképek vagy városrészlet-rajzok után akár *A romlás virágai*ban, akár *A fájó Párizs*ban, amilyennek Hugo mestere volt. Baudelaire nem rajzol képet sem a városról, sem lakóiról. E vonakodás következményeként formálja meg azután az egyiket a másik alakjában. Tömege mindig a nagyváros, Párizsa mindig a nyüzsgő tömeg. Ez az, ami őt magasan Barbier fölé emeli, akinél – lévén a leírás mestere – a tömeg és a város élesen szétválnak.[2] A *Párizsi képek*ben a tömeg rejtett jelenléte csaknem mindenütt felfedezhető. Ha Baudelaire egy pirkadást választ témául, úgy a néptelen utcákon valami olyasmit idéz fel, amit Hugo a „nyüzsgés csendjének" hall a párizsi éjszakában. S amikor Baudelaire a poros Szajna-part könyvárus bódéira veti tekintetét, a polcokon heverő anatómiai atlaszok csontváz-ábrái mögül észrevétlenül előlopódzik a holtak tömege. A *Haláltánc* figuráiban, sűrűn és tömören, ők tolonganak. Ütemük-vesztett léptekből, a jelenről mit sem tudó gondolatokból, a tömegből immár végképp elszakadottak figuráiból áll össze ama töpörödött vénségek hősiessége, akiknek útjait Baudelaire *A szegény anyókák* c. versciklusban követi. A tömeg lebegő fátyol – rajta keresztül szemléli Párizst Baudelaire. Jelen van ez a tömeg, mégpedig alapvető meghatározó elemként *A romlás virágai* egyik leghíresebb, *Egy ismeretlen sétálóhoz* c. versében.

E költeményében Baudelaire egyetlen szóval, egyetlen fordulattal sem nevezi néven a tömeget, a vers menetét mégis ez utóbbi szabja meg, akár a vitorláshajó futását a szél.

A kába utcazaj vad hangokat vetélt.
Mély gyászban karcsú hölgy, arcán szent szenvedéssel
suhant egyszerre el előttem, lusta kézzel
emelve ringatón a fodrot és szegélyt.

Nemes, nagy, ideges, léha szobor. Előre
görbedve, mint különc, ittam én, elbüvölt,
a kába mézet és a gyilkoló gyönyört
szeméből, mely fakó ég, s viharok szülője.

Egy villám . . . s újra éj! – Oh, illanó csoda,
kinek tekintete lelkem ujjászülötté
igézte – az örök időn látlak-e többé?

Másutt – óh, messze majd! későn! talán soha . . .
Mit sejtem, merre szállsz? Mit sejted, merre bolygok?
Te, kivel – s tudtad ezt! – lehettem volna boldog!

Babits Mihály fordítása

Özvegyi fátyollal elburkolt, s a sodró nyüzsgésben fátyolszerűen imbolygó nőalakra esik rá a költő pillantása. E jelenséget, melyet a nagyváros fia oly elragadónak talál, csak távoli ellenpontként, mintegy ellenséges elemként veszi körül a tömeg, de mégiscsak e tömeg közvetítésével érzékelhető – egy mondatban kifejezve, ezt közli e vers velünk. A rajongás, melyet fellobbant a nagyváros fiában, nem az első, hanem a búcsú-pillantásra támadt szerelem. Az elbűvölés pillanata egyben az örökre szóló búcsúé is ebben a költeményben. Ily módon lép elénk a sokk-alany és a katasztrófa-alany egyazon személyben. E figurával Baudelaire önnön érzelmeinek lényegét ragadta meg. „Görbedve, mint különc": nem Erósz boldog önkívülete járja itt át minden pórusában, s görbíti görcsbe a testet; inkább az a fajta nemi vágy ez, amely a ma-

gányosra szokott rátörni. Thibaudet megjegyzése, hogy „e versek csak nagyvárosokban keletkezhettek," még nem mond sokat. E vers tudniillik azokat a konkrét stigmákat teszi láthatóvá, amelyeket a nagyvárosi létforma következményeként visel magán a szerelem. Ezt olvasta ki e szonettből Proust is: a gyászoló hölgy késői utánérzése, ahogyan az írónak Albertine figurájában megjelenik egy napon, a „la Parisienne" vonatkozásokkal teli címét ezért viseli. „Amikor Albertine ismét eljött hozzám, fekete szaténruhát viselt. Sápadttá tette őt e szín, s hasonlóvá a sápadtan is tüzes párizsi nőtípushoz: ahhoz az asszonyhoz, aki azonnal felismerhető jellegeztes tekintetéről, mely a tömeg s talán a bűnös szenvedélyek közepette zajló életmódról árulkodik és szüntelenül ide-oda repdes a friss levegőtől elszokott, festetlen orcák fölött." Íme, a szeretett nő – ugyanúgy festi le Proust is, mint a baudelaire-i vers: ahogyan csak a nagyváros fia látja őt, akiről ilyenformán oly gyakran elmondható, hogy sokkal inkább megtakarították, semmint megtiltották számára a beteljesülést.[3]

VI

A tömegmotívum korábbi feldolgozásai közül klasszikusnak tekinthetünk egy Baudelaire fordította Poe-elbeszélést. Néhány figyelemre méltó sajátosságát nyomon követve, könnyen rábukkanhatunk azokra a hatalmas és rejtett társadalmi mozzanatokra, ahonnan a művészetre gyakorolt, éppoly finom, mint alapvető hatás, sokszoros közvetítéseken át, mindig is elindul. A szóban forgó írás címe: *A tömeg embere;* színhelye: London, elbeszélő figurája pedig egy férfi, aki hosszú betegség után először merészkedik ki ismét a városba. Valamelyik londoni ká-

véház ablaka mögé telepszik egy őszi nap késő délutáni óráiban. Fürkészi a vendégeket maga körül s böngészi az újságok apróhirdetéseit, tekintete mégis az ablak előtt áramló tömegre téved rá a leggyakrabban. „A város egyik legforgalmasabb utcája volt ez; egész nap özönlött rajta a nép. Most azonban, hogy a sötétség leszállott, e tömeg percről percre nőtt; s amikor a gázlámpák kigyúltak, a járókelők tömege két tömött sorban áradt a kávéház előtt. Soha még ilyen érzés nem fogott el, mint ez esti órán, s ízlelgettem az újfajta izgalmat, mely a kavargó emberfejek ez óceánjának láttán elfogott. Hovatovább szem elől vesztettem mindent, ami a kávéházon belül volt. Az utca színjátékát szemléltem magamfeledten." Bármennyire jelentős is ennek az előjátéknak a meséje, most ez nem érdekes; vizsgáljuk meg inkább a keretét.

Akár a gázláng, borús és szétfolyó a londoni tömeg Poe ábrázolásában. S nemcsak a csőcselék, mely „odvaiból esténként előmászik". A jobban fizetett alkalmazottak rétegét Poe így írja le: „Legnagyobb részük máris kopaszodott, jobb fülük kissé elállt – nyilván a folytonosan mögéjük dugott tollszárak miatt. Mintegy megszokásból kalapjukat fejük búbjára tolták; kivétel nélkül valamennyien ódivatú kurta arany óraláncot viseltek." Még meghökkentőbb, ahogyan Poe e tömeg hullámzását jellemzi: „Az előttem elhaladók többsége elégedettnek látszott, olyannak, mint aki mindkét lábával a földön áll. Egyetlen gondjuk az volt, hogyan törjenek utat a tömegen keresztül. Szemöldöküket összevonták, s gyors pillantásokat vetettek minden irányba. Ha megmeglökte őket egy-egy mellettük elsiető, nem gurultak dühbe, helyrerángatták a ruhát magukon, és továbbloholtak. Másoknak, s ilyen is sok volt, már fegyelmezetlenek voltak a mozdulatai, arcuk kivörösödött, magukban beszéltek és hadonásztak, mintha éppen a körülöttük ka-

vargó, sűrű tömegben egyedül volnának. Ha haladásukat megakasztotta valami, ezek az emberek egyszerre abbahagyták a mormolást, de hadonászásuk hevesebb lett, és szórakozott, erőltetett mosollyal ajkukon várakoztak, míg az előttük levők elmennek az útból. Ha meglökték őket, mély bókkal válaszoltak a lökdösőnek, s ilyenkor szörnyen zavartnak látszottak."[4] Az ember azt hinné, italtól bódult, nyomorult egzisztenciákról folyik itt a szó. Az író azonban „jómódú polgárokról, kereskedőkről, ügyvédekről, tőzsdeügynökökről" beszél.[5]

A Poe rajzolta képet nem tekinthetjük realisztikusnak. Terv szerint irányított torzító képzelet terméke ez, s messze nem hasonlítható ama mintához, amelyet a szocialista realizmus vonatkozásában szoktak ajánlgatni. Az a Barbier például, akire mint a legjobbak egyikére, egy ilyenfajta realizmus összefüggésében a legtöbb joggal hivatkozni lehet, ugyane jelenséget kevésbé visszatetszően festi meg. Választott tárgya is áttetszőbb: az elnyomottak osztályával foglalkozik. Poe-nál ilyesmiről szó sem lehet: ő általában, „az" emberekről beszél. S a színjátékban, amit előtte ezek „az" emberek lejátszanak, Engelshez hasonlóan ő is valami fenyegetőt érzett. A nagyvárosi tömegnek éppen ez a szemlélete vált Baudelaire számára meghatározóvá. S bár átengedi magát e tömeg vonzerejének, s csatangolóként eggyé válik vele, embertelen jellegéből mégis megérez valamit. Cinkosává szegődik, de el is különíti magát tőle – csaknem egyazon pillanatban. A legmesszebbmenően azonosul vele, de csak azért, hogy *egyetlen* megvető pillantással a semmibe taszítsa. S van valami megragadó abban, ahogyan magatartásának e kettősségéről vall tartózkodóan: az *Esti szürkület* nehezen meghatározható bája talán innen ered.

VII

Baudelaire-nak úgy tetszett, hogy „a tömeg emberét", akinek nyomába szegődve a poe-i elbeszélő egész Londont bejárja, azonosíthatja a csatangolóval. Mi azonban aligha követhetjük őt ebben. A tömeg embere nem csatangoló. Magatartását ugyanis a csatangolás nemtörődömsége helyett inkább valamiféle mánia jellemzi. Ezért válik láthatóvá éppen az ő figurája által, hogy mivé is válna a csatangoló, ha jellegzetes környezetétől megfosztanák. Ez a környezet még Londonba áthelyezve sem lehetne olyan, mint amilyet Poe leírt. Mert ez utóbbihoz képest Baudelaire Párizsa még mindig a régi jó idők bizonyos vonásait viseli magán. Akadt még benne elvétve egy-egy komp is, mely a Szajnát átszelte a későbbi hidak helyén, s Baudelaire halálának évében akadt még benne olyan vállalkozó, akinek – a tehetősek kényelmére – érdemes volt ötszáz gyaloghintót forgalomba hoznia. E korban még kedveltek voltak a passzázsok, ezekben a csatangolónak nem kellett megbámulnia a járműveket, amelyekkel ő, a járókelő, amúgy sem tudott versenyre kelni.[6] És még voltak olyan járókelők is, akik szívesen elvegyültek a tömegben, de olyan csatangolók is, akik a teret igényelték, s nem óhajtották feladni elkülönültségüket. Csak loholjon a tömeg üzletei után, a magánzó alapjában véve csak akkor csatangol el, amikor megszűnik magánzó lenni. Ahol azonban ez az elkülönültség már divattá válik, ott a csatangolónak már éppúgy nincs helye, akár a City lázas forgatagában. Londonnak is megvan a maga tömegembere. És Berlinnek is: az utcasarkon ácsorgó Nante, a berlini kora márciusok egyik népszerű figurája, bizonyos értelemben ellenképe a londoninak; a kettőhöz képest a párizsi csatangoló a közbülső figura.[7]

Hogy miként látja a tömeget a magánzó, arról jó tájékoztatást ad E. T. A. Hoffmann egyik kisebb írása – az utolsó, amit életében megírt. A címe: *A bácsi sarokablaka;* Poe elbeszélésénél tizenöt évvel előbb íródott, s a nagyváros képszerű leírásának egyik legkorábbi kísérlete. Érdemes megfigyelni a különbséget a kétfajta írói megoldás között: Poe szemlélődője nyilvános helyiség ablaka mögül figyel, a bácsi telephelye saját házában van. Poe szemlélődőjét egy konkrét látvány köti le, amely végül őt magát is a nyüzsgő tömegbe csábítja. Hoffmann bácsikája béna, így ül ott a sarokablak mögött; a kinti áradatba tehát még akkor sem vegyülhetne el, ha saját bőrén érezné vonzását. Ő azonban felül van e tömegen, mint ahogyan ezt megfigyelőhelyének emeleti helyzete is kézenfekvővé teszi számára. Fölülről vizsgálgatja ő a tömeget; hetivásár van, éppen elemében a sokadalom. S a bácsi elé, operai látcsövének üvegén át, zsánerjelenetek rajzolódnak. Az eszköz teljes mértékben illik használójának belső magatartásához. Amint kifejti: vendégét a látás művészetébe kívánja beavatni vele. E művészet egyenlő azzal a képességgel, hogy az ember eleven képekben tudjon gyönyörködni;[8] ilyen képeket idéz fel a biedermeier egyébként is. Épületes mondások szolgáltatják a magyarázatot.[9] A szöveget az ember tekintheti bizonyosfajta kísérletsorozatnak is, amelynek bevonása éppen esedékessé vált. Egy azonban világos: erre a kísérletre Berlinben vállalkoztak és olyan feltételek között, amelyek meg kellett hogy hiúsítsák teljes sikerét. Ha Hoffmann Párizsban vagy Londonban járt volna, ha mint tömeget kívánta volna ábrázolni a tömeget, akkor semmi esetre sem egy vásárt választott volna színhelyül, és nem a nőket tette volna uralkodóvá a képen, hanem helyettük talán azokat a motívumokat ragadta volna meg, amelyek a gázlámpák fényében hullámzó tömegből Poe-t

megragadták. Egyébként Hoffmann nemigen szorult ezekre a motívumokra, hogy kidomborítsa a félelmetest, amit a nagyváros kutatói pontosan megéreztek. Ilyen összefüggésben érdemes itt egy Heinéra emlékező írást idéznünk: „Tavasszal – mondja róla egy 1838-ban, Varnhagenhez íródott levél – Heine sokat szenvedett a szemével. Utolsó alkalommal sétáltam vele a bulváron. E hasonlíthatatlan úton az élet ragyogása engem végtelen csodálatra késztetett. Heine viszont ezúttal a világ e középpontjához tapadó borzalmakra mutatott rá nyomatékosan."

VIII

Szorongást, ellenérzést és iszonyatot ébresztett a nagyvárosi tömeg azokban, akik először vetették rá pillantásukat. Poe-nál a nagyvárosi tömeg valamiféle barbár vonást ölt magára: a fegyelem csak üggyel-bajjal tudja féken tartani. Később James Ensor e tömegben szembeállítja egymással a fegyelmet és a vadságot. Karneváli csoportjaiba ezért álllít be oly előszeretettel katonai alakulatokat. A kettő mintaszerűen megfér egymás mellett. Ama totális államok mintaképeként ugyanis, ahol a rendőrség egy húron pendül a fosztogatókkal. Valéry, aki érzékeny szemmel látja a „civilizáció" tünetkomplexumát, egy idevágó, fontos jelenséget jellemez. „A nagy városcentrumok lakója – állapítja meg – ismét a vadság, azaz az egyediség állapotába esik vissza. Az egymásra utaltság érzése, amelyet azelőtt állandóan ébren tartott a szükség, a társadalmi mechanizmus súrlódásmentes folyamatában fokozatosan eltompul. Ez a mechanizmus, a maga tökéletesedése során, egyre inkább felszámol bizonyos érzelmi reagálásokat és magatartásmódokat."

A kényelem egyfelől izolálja, másfelől pedig a mechanizmushoz közelíti élvezőjét. A múlt század közepén, a gyufa feltalálásával egyidejűleg, sok olyan újítást végeztek, amelynek közös jellemzője, hogy egyetlen gyors kézmozdulattá redukál egy korábban több tagú folyamatot. E fejlődés sok területen folyik. Egyik közvetlen példája a telefon: a régi készülék forgattyújának folytonos forgatását ma már egyetlen mozdulat, a kagyló egyszerű leemelése helyettesíti. – A fényképészetben a számtalan különböző mozdulatot – a hosszas exponálást, beállítást stb., stb. – helyettesítő „kattintás" tett szert nagy sikerre. Elegendő egyetlen ujjnyomás, s a történés, akár időtlen időkre, rögzítve van. A készülék úgyszólván posztumusz sokkélményben részesít. Az effajta haptikai tapasztalatok mellé járultak azután azok az optikai tapasztalatok, amelyeket újsághirdetés vagy a nagyvárosi utca forgataga kínál. A közlekedés a sokkok és kollíziók egész sorozatát tartogatja az egyes ember számára. Testét, áramütés-sorozatként, idegrángások gyors egymásutánja járja át a veszélyes átkelőhelyeken. Baudelaire egy helyütt beszél arról az emberről, aki úgy merül bele a tömegbe, mint holmi elektromos energiatartályba. Mindjárt ezután, a sokk tapasztalatát körülírva, ugyanezen embert „tudattal ellátott kaleidoszkópnak" nevezi. Ha Poe járókelői szemmel láthatóan még minden cél nélkül tekintgetnek jobbra-balra, úgy a maiak már a forgalmi jelzések diktálta kényszerűségből. Ily módon vetette alá a technika az emberi érzékelést egy bonyolult edzési folyamatnak. És így következett el az az idő, amikor a film elégített ki egy új és sürgős szükségletet. A filmben formai elvként jut érvényre a sokkhatás. Ami a munka ritmusát a futószalagon, ugyanaz határozza meg a filmen a befogadás ütemét.

Nem hiába hangsúlyozta Marx, hogy az iparban a

munkamozzanatok összefüggése mennyire folyamatos. Ennek az összefüggésnek önálló dologgá változott formája a futószalag, s a gyárimunkás már ezzel áll szemben. A futószalagon a munkadarab a munkás akaratától függetlenül kerül a munkás keze ügyébe, s éppily önakaratúan kerül is ki onnan. „Minden tőkés termelésnek közös vonása – írja Marx –, hogy nem a munkás alkalmazza a munkafeltételt, hanem megfordítva, a munkafeltétel a munkást; de ez a megfordítás csak a gépi berendezéssel tesz szert megfogható valóságra." A gép mellett tanulja meg a munkás „saját mozgását hozzáidomítani egy automata egyenletes, folyamatos mozgásához". E szavakkal nyer különös értelmet az a képtelen monotónia, amellyel Poe akarja felruházni a tömeget. A ruhának, a tartásnak és nem utolsósorban az arckifejezésnek monoton egyöntetűsége ez. Az, ami az elbeszélésben mimikai lökhárítóként szerepel, mintha a mai „keep smiling" divatot sejttetné. „A gépen való minden munka – olvasható a fenti összefüggésben – megköveteli a munkás korai idomítását." Ez az idomítás korántsem azonos a gyakorlattal. A gyakorlatnak csakis a kézművességben van jelentősége, de még a manufaktúrában is van némi tere. Ezen az alapzaton „minden különös termelési ág *tapasztalatilag* találja meg a neki megfelelő technikai alakot, ezt *lassan* tökéletesíti és gyorsan kikristályosítja, mihelyt egy bizonyos érettségi fokot elért." Másfelől azonban ugyanez a „manufaktúra... minden kézművességben, melyet megragad, létrehozza az úgynevezett tanulatlan munkások osztályát, akiket a kézműves üzem szigorúan kirekesztett. Amikor a manufaktúra az egész munkaképesség rovására virtuozitássá fejleszti a teljességgel egyoldalúvá tett specialitást, akkor a kifejlődés teljes hiányát is specialitássá kezdi már tenni. A hierarchikus lépcsőzet mellett meg-

jelenik a munkásoknak tanultakra és tanulatlanokra való egyszerű szétválasztása." A gép fegyelme a tanulatlan munkást alázza meg a legjobban. A gyakorlat (Übung) az ő vonatkozásában elveszítette létjogosultságát.[10] Amit a vidámparkok hullámvasútjaikkal és hasonló szórakozásaikkal nyújtanak, nem egyéb, mint kóstoló a gép fegyelméből, amelynek majd a tanulatlan munkást a gyár aláveti. (E kóstolóból egyébként olykor egy egész életprogram is kitelik majd, hiszen az excentrikum művészete, melynek iskoláit a munkás a vidámparkokban járhatja ki, virágzásának tetőpontját mindig a munkanélküliség idején éri el.) Poe szövegéből világosan kitetszik vadság és fegyelem valódi összefüggése. Járókelői úgy viselkednek, mintha – automatáknak alávettetvén – most már csakis automatikusan tudnának megnyilvánulni. Magatartásuk sokkreakció. „Ha meglökték őket, mély bókkal válaszoltak a lökdösőnek."

IX

A sokkélménynek, amelyet a járókelő szerez a tömegben, megfelel a munkás gép-„élménye". Ezzel természetesen nem azt akarjuk mondani, hogy Poe-nak fogalma volt az ipari munka folyamatáról. Baudelaire mindenesetre távol volt attól, hogy ilyen fogalmai legyenek. Őt azonban egy olyan folyamat ragadta meg, amelyben a munkás gép keltette mechanizmus reflexe, mint holmi tükörben, a henyélő magatartásában közelről tanulmányozható. E folyamatot a szerencsejáték bontakoztatja elénk. Megállapításunknak első pillantásra feltétlenül paradoxnak kell látszania. Munka és szerencsejáték – mi lehet ennél ellentétesebb? Alain a következőképpen világít rá e problémára: „A játék fogalma . . . magában foglalja azt,

. . . hogy egyik játszma nem függvénye az őt megelőzőnek. A szerencsejáték nem ismer semmiféle biztosított helyzetet . . . A korábban megszerzett érdemek itt nem számítanak, s ez az, ami a munkától alapvetően megkülönbözteti. A játék kurtán bánik el ama súlyos múlttal, amelyre a munka támaszkodik." Az a fajta munka, amelyre itt Alain utal, a sokszorosan differenciált munka (amely – akárcsak a szellemi munka – bizonyos vonásokat még a kézművességtől vett át); nem az a fajta tehát, amilyet a gyári munkások többsége, legkevésbé pedig a tanulatlanok rétege művel. Igaz, ez utóbbiakból hiányzik a kalandorvonás, itt nincs délibáb, amely a játékost csábítja. Nem hiányzik azonban belőle a hiábavalóság, az üresség, a beteljesületlenség érzése, amely ebben a világban áthatja a gyári munkás tevékenységét. És megjelenik a játékban a gyári munkás automatikus munkamenettel beidegződött mozdulata is, amelynek nélkülözhetetlen feltétele a fürge kéz, s amely itt a tétet rakja vagy a kártyalapot emeli. Ami a futószalag üteme a munkában, ugyanaz a szerencsejátékban a „coup" – az ütés mozdulata. A gépen dolgozó munkás kézmozdulata csak pontos másolata és éppen ezáltal nem folytatása az őt megelőzőnek. Mivel minden egyes fogás a gépen egymástól éppúgy elkülönül, mint az egyik játszma „coup"-ja a másik játszma „coup"-jától, a bérmunkás és a szerencsejátékos „robotja" sajátos módon hasonló. Mindkettő munkája tökéletesen tartalmatlan.

Senefelder egyik litográfiája játékklubot ábrázol. A figurák magatartása itt nem olyan, mint a szokványos játékosoké. Mindegyik a maga külön szenvedélyétől megszállott: ez az önfeledt öröm, az az ellenfelével szemben érzett bizalmatlanság, emez a tompa kétségbeesés, amaz a küzdeni vágyás rabja, az egyik pedig mintha a halálba készülődne. E sokrétű maagtartásban mégis megnyilvánul

egy azonos mozzanat. A felvonultatott figurák mindegyikén az látszik, hogy testét-lelkét a szerencsejáték mechanizmusa nyűgözi le teljesen, fűtse bár őt bárminő és bármekkora szenvedély, egész valóján mégis ez uralkodik, tevékenysége ennek a mechanizmusnak reflexe csupán. Alapjában véve éppúgy viselkednek tehát, amiként Poe járókelői. Létük automata lét, személyiségük pedig hasonlatos ama fiktív bergsoni figurákéhoz, amelyek teljesen megsemmisítették önnön emlékezetüket.

Bármily rokonszenvvel, sőt hódolattal adózik is Baudelaire a játékos alakjának, nem úgy fest a dolog, mintha őt magát is elragadta volna a játékszenvedély. Az a motívum, amelyet *A játék* c. éji darabban feldolgoz, már benne volt a modernről alkotott szemléletében. Ennek megírása feladatának egy része volt. A játékos alakja voltaképp a harcos archaikus figurájának modern kiegészítőjévé válik a baudelaire-i képben. Baudelaire mindkettőt egyformán heroikusnak látja. És az ő szemével néz Börne amikor így ír: „Ha minden erőt, és szenvedélyt, . . . amelyet évente elpazarolnak Európa játékasztalain, . . . összegyűjtene az ember, kitelne belőle egy egész római nép és egy egész római történelem. Csakhogy éppen ez az! Mivel mindenki rómainak születik, a polgári társadalom meg akarja őt fosztani rómaiságától; ezért vezeti be a társas- és szerencsejátékokat, a regényt, az elegáns újságokat és az olasz operát." A szerencsejáték a polgárság körében csak a XIX. századdal válik honossá, a XVIII-ban még csupán a nemes játszik. A napóleoni hadsereg azután elterjeszti, s a játék hamarosan „a mondén élet s a nagyváros pincéiben otthonos kétes egzisztenciák színjátékának" tartozéka lesz – olyan színjátékká, amelyben a hősinek „korunkra sajátos formáját" kívánta meglátni Baudelaire.

Ha a szerencsejátékot nemcsak technikai, de pszicho-

lógiai értelemben is szemügyre vesszük, még jelentőségteljesebbnek látszik Baudelaire koncepciója. A játékos célja a nyerés – ez egyértelműen világos. Törekvését a pénzszerzésre mégsem nevezhetnénk a szó tulajdonképpeni értelmében vett kívánságnak. Talán inkább mohóság, valamiféle sötét elszántság fűti belülről. Mindenképpen olyan helyzetben van, amelyben a tapasztalatnak nem sok hasznát veszi.[11] A kívánság viszont természete szerint a tapasztalati rendszerekhez tartozik. „Amit ifjúságunkban kívánunk, öregkorunkban teljesül be az" – olvasható Goethénél. Minél korábban jő a kívánság, elérésének lehetősége annál valószínűbb, még életünkben. Minél távolabbra mutat az időben, annál inkább remélhető a kívánság teljesülése. Ami azonban az idő távolával összeköti, az éppen a tapasztalat, mely a közbülső tartamot tagolja és teljessé teszi. A beteljesült kívánság ezért mindig a tapasztalat koronája. A népi szimbolikában olykor az idő távolát helyettesítheti a tér távola, a beteljesült kívánság szimbóluma azért lett itt a hullócsillag, amely a tér végtelen messzeségeit átszeli. A *legközelebbi* négyszögbe guruló elefántcsontgolyó vagy a *legfelül* fekvő *legközelebbi* kártya egyenes ellentéte a hullócsillagnak. Annak a percnek szövetét, amelyben a hullócsillagfény az egyén számára felvillan, Joubert jellemzi a rá jellemző biztonsággal: „Az időt – állapítja meg – felismerték már mint örökkévalóságot is; de ez nem földi, nem evilági idő ... Ez az idő nem enyészik el, csak beteljesedik." Ama pokoli tartam ellentéte ez, amelyben a mindenbe belekapók, de a soha semmit be nem fejezhetők léte folyik. Gyanús hírét a szerencsejáték valójában annak köszönheti, hogy a játékos maga is aktívan részt vesz benne. (Egy javíthatatlan lottózót sohasem sújtja ugyanaz a megvetés, mint a szó tényleges értelmében vett szerencsejátékost.)

A játék szabályozó eszméje (akár a bérmunkáé) a mindig-újra-elölről-kezdés. Ezért megvan a maga pontos értelme annak, hogy az idő, mint a játékos ellenfele jelenik meg a baudelaire-i versben *(Az óra)*:

Emlékezz, *a mohó Idő megnyeri sorra*
a játszmát, nincs csalás, csak veszthetsz! – ez a rend.

Tóth Árpád fordítása

Egy másik szövegben az idő szerepét maga a sátán veszi át. Kétségtelenül az ő birodalmán belül van a hallgatásnak ama barlangja is, amelyben *A játék* című vers a szerencsejáték rabjait mutatja be nekünk:

éber szemem előtt éjjeli révületben
sötét és furcsa kép tárult ki imígyen;
s a bús barlangban én, egy csendes szögeletben,
néztem rá hidegen, némán és irigyen,

irigyelve e zord játszók bús szenvedélyét . . .

A költő nem vesz részt a játékban. Egy sarokban áll, s nem boldogabb, mint amazok, a játékosok. Ő is megcsalatott tapasztalataiban, ő is a modern kor fia. De ő kiszűri a mérget, amellyel az órát figyelő tudatukat igyekeznek elbódítani a játékosok.[12]

S szivem döbbent, hogy ily szíveknek lett irigye,
akik, vérük borán mámorosodva mind,
inkább választanák, vad örvényben röpitve,
poklot a semminél, és halálnál a kínt.

Babits Mihály fordítása

Ez utóbbi verssorokban Baudelaire a játékszenvedély szubsztrátumául a türelmetlenséget teszi meg. Ez utóbbit, legtisztább formájában, önmagáról mintázhatta. Az ő haragjának hirtelensége valósággal Giotto páduai *Iracundiá*jának kifejező erejével rendelkezett.

X

Ha hihetünk Bergsonnak, akkor a durée, a tartam megjelenítése az, mely az ember lelkéről az idő lidércnyomását leveszi. Proust lándzsát tör e hit mellett, és belőle meríti ama lelkigyakorlatokat, amelyekkel egy életen át igyekszik napvilágra hozni az eltűnt múlttal együtt a tudattalanba merült és pórusaiban rejtőző emlékeket. Hozzá hasonló olvasója nem volt *A romlás virágai*nak, mert a rokoni műre ő ismert rá benne. Nem is lehetünk Baudelaire igazi bizalmasai anélkül, hogy Proust Baudelaire-élményével meg ne ismerkednénk. „Baudelaire költészetében – írja Proust – különös töredékekre esik szét az idő. A nappal csak ritkán, csak néhányszor bukkan föl itt – ezek a jelentős napok. Így érthető, miért oly sűrűek verseiben az »este volt« és hasonló fordulatok." A jelentős napok – Joubert-val szólva – a beteljesült idő napjai. A magábaszállás napjai. Az élménnyel meg nem jelölt napok. Ezek nem tartják a folytonosságot más napokkal, inkább kiemelkednek az idő folyamából. Tartamuk lényegét Baudelaire a correspondances, a kapcsolatok fogalmával ragadta meg. E fogalom közvetlenül a „modern szépség" fogalma mellé zárkózik fel.

A correspondances-ról szóló tudós irodalommal (mely a misztikusok közkincse; Baudelaire Fourier-nál bukkant rá) Proust nem sokat törődik. De nem csap nagy hűhót a jelenség artisztikus változatai körül sem, amelyekről any-

nyit vitatkoznak majd a színesztézis kutatói. A lényeges az, hogy a correspondances fogalma a kultikus elemeket is magában foglaló tapasztalatot jelenti. Ezekre az elemekre kellett Baudelaire-nak figyelnie ahhoz, hogy teljes egészében felmérhesse, miben is áll az az összeomlás, amelynek ő, mint a modern kor gyermeke, szemtanúja lett. Csakis így ismerhette fel azt a csak az ő személyére szóló kihívást, amelyre azután *A romlás virágai*val válaszolt. Ha elfogadjuk e kötet – sok-sok spekulatív érvvel alátámasztott – titkos architektúrájának létezését, úgy költői alapeszméjének minden bizonnyal az örökre elvesztettet kell tekintenünk: a bevezető versciklust ugyanis ennek szentelte a költő. Idetartozik két, motívumaiban azonos szonett. Az első, mely a *Kapcsolatok* címet viseli, így indul:

Templom a természet: élő oszlopai
időnkint szavakat mormolnak összesúgva;
Jelképek erdején át visz az ember útja
s a vendéget szemük barátként figyeli.

Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak
valami titkos és mély egység tengerén,
mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény,
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.

Szabó Lőrinc fordítása

Amikor Baudelaire correspondances-ról beszél, olyanfajta tapasztalatra gondol, amely válságmentesen igyekszik berendezkedni. Ilyesmi csakis a kultusz területén belül lehetséges. S amennyiben ennek határát túllépi, már a szép formájában bukkan elénk. A szépben jelenik meg a művészet kultikus értéke.[13]

A correspondances a megemlékezés adattára. Nem a történelem, hanem az előtörténet tényeit foglalja magá-

ba. Az ünnepnapokat a tegnappal való találkozás teszi naggyá és jelentőssé. Erről szól Baudelaire a *Korábbi életem* című szonettben. A barlangok és növények, a felhők és hullámok képe, amelyet felidéznek a szonett kezdő sorai, a könnyek forró párájából ködlenek elő, s e könnyek a honvágy könnyei. „A vándor a gyászfátyolos messzeségekbe pillant, s szemébe a hisztéria könnyei szöknek, hysterical tears" – írja Baudelaire Marceline Desbordes-Valmore verseiről szólva. Olyanféle szimultán kapcsolatok, amelyeket később a szimbolikusok kedveltek, itt még nem fordulnak elő. A múltak suttogását halljuk a baudelaire-i megfelelésekben, és kánonjuk tapasztalata szintén egy korábbi életet idéz:

Az ár-apály a menny képét dajkálta, de
zenéjében, az ős, mindenható dalokban,
ott csengett, gazdagon s egyre misztikusabban
az égő alkonyat, szemeim öröme.
Ott éltem . . .

Szabó Lőrinc fordítása

Az, hogy Proust múltat restauráló kísérlete a földi lét határain belül marad, a Baudelaire-é pedig túlfut e határokon, tekinthető szimptomatikusnak is abban a vonatkozásban, hogy mennyivel eredetibb és hatalmasabb formában törtek még rá Baudelaire-ra az ellenerők. S aligha érzett tökéletesebb boldogságot, mint akkor, amikor ez erőktől legyőzetve, visszavonulni látszott. Az *Áhítat* a végtelen égről a letűnt évek allegóriáinak ívét hajlítja le:

. . . Nézd, lehajlanak holt éveink az égi
erkélyekről, fakó ruhájuk selyme régi.

Tóth Árpád fordítása

Baudelaire e verssorokban még beéri azzal, hogy az ősidők iránti vonzódását a régimódinak szóló hódolattal fejezze ki. E balkonról lehajló éveket a combrayi évek testvéreinek érzi Proust, amikor az emlék-ébresztő madeleine ízére visszatérve, művének utolsó kötetében így beszél: „Baudelaire reminiszcenciái számosabbak az enyéimeknél, melyektől abban is eltérnek, hogy felidézőjük nyilvánvalóan nem a véletlen, s véleményem szerint éppen ezért döntőek is. Senki sincs kívüle, aki egy illat, például egy asszony haja vagy keble illatának nyomán oly tartósan, oly finnyásan és mégis oly nemtörődömséggel tudná végigkövetni ama vonatkozásokkal teljes kapcsolatokat, amelyeknek révén azután »kékebb és mélyebb mennybe«, »lángokkal és árbocokkal teli kikötőbe« juthat." Vallomásszerű mottója ez Proust egész művének, mely a baudelaire-inak annyiban is rokona, hogy benne egy napot a szellem egy esztendejévé tágit az emlékezés.

De ha csak ezt sikerült volna véghez vinnie – *A romlás virágai* még korántsem volna az, ami. Hasonlíthatatlansága mindenekelőtt abból adódik, hogy vigasz, bensőség és beteljesülés, mindaz tehát, amelyben a correspondances üli ünnepét, itt csak mint hiány van jelen, s Baudelaire e hiányból csihol olyan verseket, amelyek a correspondances költészete mögött semmiben sem maradnak el. *A romlás virágai* első versciklusa a *Spleen és idéal.* Az eszmény az emlékezést ajándékozza, s vele szemben a spleen a pillanatok raját vonultatja fel. A pillanatok az ő pártfogoltjai, ahogyan az ördögéi a férgek. A spleen-versek közül *A semmi vágya* címűben olvasható ez a verssor:

A drága Kikelet illata odavan!

Baudelaire itt valami végleteset mond ki végletes titoktartással, s e verssort ez teszi összetéveszthetetlenül az övévé. Annak a tapasztalatnak elenyészését, amelynek a költő egykor még a részese lehetett, az *odavan* szó jelzi. Az illat a mémoire involontaire megközelíthetetlen refugiuma. Csak vonakodva társul valamely arc képzetéhez, az érzéki benyomások közül csupán az azonos illatokhoz csatlakozik szívesen. Az illat-emlék talán azért vigasztalóbb az összes többinél, mert az ismerős illat bódítja el bennünk leginkább az elmúlt idő tudatát. Egy-egy illat-emlékben évek foszlanak semmivé. A baudelaire-i verset oly mérhetetlenül vigasztalanná ezért teszi éppen az illat hiánya. Akinek számára nincs többé tapasztalat, annak számára vigasz sincs többé. S a harag lényegileg e tehetetlenségből következik. A haragvó ember „mindenre süket"; ősképe, Timon, mindenkire egyformán dühöng. Olyan állapotban van, amelyben a halálos ellenséget már nem képes többé megkülönböztetni a jóbaráttól. D'Aurevilly mélyenszántó pillantása felismerte e vonást Baudelaire-ban, ezért nevezi őt „Archilochosz zsenijével felruházott Timonnak". Baudelaire kitöréseit a harag igazítja ama pillanat üteméhez, melyben erőt vesz rajta a mélabú.

S az Idő úgy robog át percről-percre rajtam,
mint dermedt test fölé ha szörnyü hó zuhan.

Babits Mihály fordítása

E sorok közvetlenül a fent idézettekhez csatlakoznak. A spleenben az idő dologiasodott el; az embert hópehelyként lepik el a percek. Ez az idő történettelen, akár a mémoire involontaire ideje. Az idő érzékelését azonban

természetellenesen kiélesíti a spleen: minden sokkot hordozó másodperc ott találja őrhelyén a sokkelhárító tudatot.[14]

Az időszámítás, amely szakaszokká rendez minden tartamot, nem mondhat le bizonyos szabálytalan időtöredékeknek e szakaszokon belüli létezéséről. A minőségnek a mérhető mennyiséggel való azonosítása a naptár műve volt – mely ily módon az ünnepnapokkal együtt a megemlékezés helyét is mintegy kilopta az idő folyamából. Az az ember, akinek a tapasztalat kicsúszik a kezéből, úgy érzi, mintha a naptárból tessékelték volna ki. Ezzel az érzéssel ismerkedik meg vasárnaponként a nagyváros fia, s egyik spleen-versében, a sorok mögött, erről szól Baudelaire is:

Ugrálni kezdenek a dühöngő harangok
s az égre bőgnek, úgy üvöltve, oly vadul,
mint kóbor szellemek, hazátlan, bús bitangok,
kik sírnak, makacson és szakadatlanul.

Szabó Lőrinc fordítása

A harangok, melyek az ünnepnapokhoz tartoztak egykor, akár az emberek, kitessékelődtek a naptárból. A kóbor lelkekhez hasonlítanak, akik nagyon igyekeznek, ám saját históriájuk nincs. Míg Baudelaire a spleennel és a vie antérieure-rel egy valóságos történelmi tapasztalat két, egymástól messzire szétugrasztott alkotóelemét ragadja meg, addig Bergson a maga durée képzetével a történetitől messze elidegenedettebb. „A metafizikus Bergson elsikkasztja a halált." A halál kioldásával Bergson a történeti (illetve bármely előtörténeti) rendszerrel szemben elszigeteli a tartamot. Ugyanilyen értelemben hiányzik a bergsoni action fogalma is. Bábája az a fajta „egészséges emberi értelem", mellyel általában a „prak-

tikus ember" tündököl. Az a tartam, amelyből a halált száműzték, egy ornamens rossz végtelenségével rendelkezik. A hagyomány ebbe nem fér bele.[15] Olyan élmény foglalata, mely idegen tollakkal ékeskedik a tapasztalat álruhájában. A spleen viszont a maga pőreségében állítja elénk ezt az élményt. A melankolikus ember borzadva látja, hogy a föld visszazuhan a pusztán természeti állapotba. Már nem lengi körül az előtörténetnek egyetlen fuvallata sem. Nincs aurája. Így bukkan elénk *A rossz semmi vágya* alábbi, s a már idézetteket követő soraiban.

Magasból nézem én e Gömböt, hogy rohan,
helyet se kérve rajt, hová fejem lehajtsam.

XI

Ha aurának nevezzük azokat a képzeteket, amelyek a mémoire involontaire-ben megtelepülvén, csoportosulni igyekeznek valamely szemléleti tárgy körül, akkor az aura éppen azt a tapasztalatot fogja jelenteni a szemléleti tárgy vonatkozásában, mint valamely szükségleti tárgy vonatkozásában a gyakorlat. A kamerára és a megfelelő későbbi készülékekre épített eljárások a mémoire volontaire területét szélesítik; azt teszik lehetővé, hogy bármely jelenséget bármikor kép- és hangszerűen rögzítsen egy készülék. Ezzel az eljárások olyan társadalom vívmányaivá lesznek, amely elsorvasztja a gyakorlatot. – A daguerrotypiában valami felbolygatót és ijesztőt talál Baudelaire, varázsát „meghökkentőnek és borzalmasnak" nevezi. Ilyenformán az említett összefüggést, ha nem is átgondoltan, de mégis megérezte. Ahogyan a modern számára, kiváltképp pedig a modern művészet számára igyekezett folyvást fenntartani a maga

helyét, úgy ezt tette a fényképezés vonatkozásában is. Valahányszor fenyegetőnek érzi, „rosszul értelmezett haladását" igyekszik érte felelőssé tenni. E felelősségre vonással valójában azt mondja ki, hogy az efféle fejlődést pusztán „a tömegek butasága" támogatja. „Ez a tömeg olyan eseményt kíván, amely hozzá méltó és természetének megfelel . . . Ezt a kívánságot meghallgatta egy haragos isten, és az ő prófétája lett Daguerre." Emellett azonban egy másik, konciliánsabb szemléletmód kialakítására is törekszik Baudelaire. Eszerint a fényképezés háborítatlanul teheti rá a kezét ama mulandó dolgokra, melyek jogosan foglalnak helyet „emlékezetünk archívumában", de ne érintse azt, ami már „a képzelet, a megfoghatatlan birodalmába" tartozik: a művészet határai előtt meg kell torpannia, mert e határon belül csakis annak van helye, „amibe az ember adja bele a lelkét". Ez az ítélet aligha nevezhető salamoninak. Az irányított, szelektáló emlékezet állandó készenléte, amelyet folytonosan táplál a reprodukciós technika, megnyirbálja a fantázia működésterületét. Magát a fantáziát talán képességnek tekinthetjük, serkentő vágynak, amelynek nyomán létrejön az, amit „szépnek" gondolhatunk. Hogy e szép miből áll össze, azt ismét csak Valéry határozta meg közelebbről: „A műalkotást arról ismerjük föl, hogy semmiféle eszme, amelyre bennünket ráébreszt, semmiféle magatartásmód, amellyel bennünket megismertet, önmagában nem tudja létrehozni, és nem meríti ki. Egy virágot, amelynek illata kedves, addig szagolgathatunk, ameddig tetszik, mi ezt az illatot, amely bennünk vágyat ébreszt, nem tudjuk megsemmisíteni, és nincs olyan emlékezés, oly gondolat vagy magatartásmód, mely hatását közömbösíthetné, vagy éppen feloldana bennünket e hatás alól. Mindenki, aki művet akar létrehozni, ugyanennek elérését kergeti." E szemléletmód szerint egy fest-

mény azt a valamit adná vissza egyetlen pillantásban, amivel nem tud betelni a szem. A festmény ilyenformán kivetítődése az eredeti kívánságnak, amelyet úgy elégít ki, hogy mintegy folytonosan táplálja. Ebből világosan kitetszik, hogy mi az, ami a fényképet a festménytől megkülönbözteti, s hogy miért nem adódhat számukra közös, mindkettőt egyaránt átfogó „alakítási" elv: a tekintetnek, mely egy festmény látásával nem tud betelni, a fénykép csak azt jelentheti, amit az éhségnek az étel, s az ital a szomjúságnak.

A művészi visszaadás válsága ilyenformán úgy tárul elénk, mint magában a befogadásban lejátszódó válság integráns része. A szépség utáni sóvárgást a letűnt világ képe teszi csillapíthatatlanná, az a kép, amelyet Baudelaire a honvágy könnyeitől fátyolozottnak nevez. „Ah, a letűnt időkben bizonyára a feleségem, vagy a testvérem voltál!" – a szép mint olyan, már csak az ilyenféle vallomás adóját tudja begyűjteni. Ha a művészet a szépre törekszik, s bármilyen szerény mértékben is, de még képes „visszaadni" azt, akkor (amiként Helenáért Faustnak) az idők mélyére kell érte leszállnia.[16] A technikai reprodukcióra mindez nem vonatkozik. (Benne a szépnek nincs helye.) Amikor Proust ama képek ürességét és sivárságát panaszolja, amelyeket benne a mémoire volontaire Velencéről felidéz, megállapítja, hogy a puszta „Velence" szóra éppoly ízetlenül vetült eléje a képanyag, akár egy fényképkiállításon. Ha elfogadjuk, hogy a mémoire involontaire-ből felbukkanó képeket az előbbiektől az aura különbözteti meg, úgy azt kell mondanunk, hogy az „aura elvesztésének" jelenségét alapvetően előmozdítja a fényképezés. A készülékbe való (egyébként tartós) betekintés fedeztette fel a daguerrotypiában az embertelent, a „halottit" – amely abból adódik, hogy a készülék bár felfogja, de nem viszonozza az ember pil-

lantását. Az emberi pillantás ajándékában azonban benne lakozik a viszonzásra való várakozás is. S ott, ahol ez a várakozás nem marad beteljesületlen (amely várakozás éppúgy tapadhat gondolatainkban a figyelem szándékolt pillantásához, mint a szoros értelemben vett rátekintéshez), ott az aura tapasztalata a maga teljességében hull az ölébe. „A befogadhatóság: megfigyelhetőség" – jegyzi meg Novalis. A megfigyelhetőség pedig, ilyen összefüggésben, nem más, mint az aura. Az aura tapasztalata tehát azon alapszik, hogy valamely, az emberi társadalomban szokásos és a dolgokhoz vagy a természethez való viszonyt tükröző magatartásformát közvetít. A megszemléltnek vagy a magát annak vélőnek felnyílik a szeme. Valamely jelenség auráját akkor tapasztaljuk tehát, amikor azzal a képességgel ruházzuk fel, hogy a szemét felnyissa.[17] A mémoire involontaire felfedezései erre alkalmasak. Egyébként ezek egyszeriek: az emlékezetből, amely rögzíteni igyekszik őket, kihullanak. Ezzel azt a felfogást támasztják alá, mely „egy távoli egyszeri megjelenését" látja az aurában. Ennek a meghatározásnak már magában véve is áttetszővé kell tennie az aura jelenségének kultikus jellegét. A lényegileg távoli a megközelíthetetlennel egyenlő, s a megközelíthetetlenség éppen a kultikus kép legfőbb sajátja. Nem szorul külön kiemelésre, hogy Proust mennyire járatos volt az aura problémakörében. Mégis érdemes megjegyezni, hogy ezt a problémát alkalmilag olyan fogalmakban súrolja, melyek már magukban foglalják ennek teóriáját. „Egyesek, akik kedvelik a titkokat, azzal áltatják magukat, hogy a dolgok megőriznek valamit ama pillantásokból, amelyek rajtuk nyugodtak valaha." (S a pillantás viszonzásának képességét nemkülönben.) „Úgy vélik, hogy az emlékművek és képek csakis ama gyengéd fátyol mögül tárulnak elénk, amelyet köréjük az évszázadok

során annyi csodáló szeretete s áhítata szőtt. Ez a kiméra – fejezi be Proust kitérően – akkor lesz igazsággá, amikor az individuum számára egyedül létező valóságra, vagyis az érzésvilágra fogják majd vonatkoztatni." Ezzel rokon, s objektívabb voltánál fogva egyben tovább is vezető Valéry meghatározása, amely auratikusnak nevezi az álombeli érzékelést. „Ha azt mondom, én ezt itt látom, ezzel nem szögezek le azonosságot a dolog és magam között... Az álomban viszont azonosítás történik. A dolgok, amelyeket én látok, éppúgy látnak engem, mint ahogyan őket én." Éppenséggel az álombeli érzékelés a természet ama temploma, ahol:

Jelképek erdején át visz az ember útja,
s a vendéget szemük barátként figyeli.

Szabó Lőrinc fordítása

Minél többet tudott erről Baudelaire, költészete az aura elvesztésének annál kétségtelenebb nyomait kénytelen magán viselni. Mégpedig bizonyos rejtjel formájában, amelyre csaknem mindenütt rálelhetünk, ahol *A romlás virágai* az emberi tekintetet idézi fel. (Hogy Baudelaire ezt nem tudatos terv szerint intézte így, magától értetődő.) E tekintetek a pillantást nem viszonozzák, a velük szembeni, ilyen irányú várakozás kielégítetlenül múlik el. Baudelaire beszél szemekről, amelyekre bízvást rámondhatja az ember, hogy a tekintet képessége kiveszett belőlük. E sajátossággal együtt azonban megadatott nekik bizonyos varázs is, amely nagy, sőt túlnyomó részben kielégíti a költő ösztöneinek szükségletét. Az ilyen szemek igézetében tagadta meg Erószt a sexus javára a baudelaire-i költészet. S ha *a* szerelem – az aura tapasztalatával telített szerelem – klasszikus leírásának fogadtuk el az *Üdvözült vágy* e két sorát:

Téged messzeség se tör le,
szállsz, pillangó, megbűvölve, . . .

Vas István fordítása

akkor aligha találunk a lírai költészetben olyan sorokat, melyek határozottabban szállnának szembe mindezzel, mint az alábbi baudelaire-iek:

Imádlak, mint az éj fekete boltozatját,
óh, gyász edénye, óh, fenséges hallgatagság,
csak szívem heviti, szépségem, ha kerülsz,
csak szívem, éjeim dísze, hogy menekülsz
s mind gúnyosabban és mind messzebbre taszítasz
attól, mi végtelen, ami kék, ami vígasz.

Szabó Lőrinc fordítása

Minél távolibbak, a foglyukká lett pillantás számára annál igézőbbek e tekintetek. Tükrük nem kicsinyít, a távolságról éppen ezért mit sem tudnak e szemek. Simaságuk titkát Baudelaire egy agyafúrt rímbe rejtette el:

Merítsd szemed kéjét a kába
sellőszemek kábulatába . . .

Babits Mihály fordítása

A szatírnők és sellők azonban többé már nem tartoznak bele az emberiség családjába. Elkülöníttettek onnan. A távolság mélységét kifejező pillantásokat Baudelaire regard familier-nek, családias tekintetnek nevezi, s ez elgondolkodtató. Ő, aki családot soha nem alapított, az ígéret, s egyszersmind a lemondás telítettségét kölcsönözte a „familier" szónak. Ő maga a tekintet nélküli szemek rabjává lett, s illúziók nélkül adta át magát hatalmuknak:

Szemed, mely úgy lobog, ahogy a butik-ablak
vagy a népünnepély lámpásai lobognak,
kölcsönzött ragyogást használ arcátlanul.

Szabó Lőrinc fordítása

„A szépséget – mondja Baudelaire egyik korai írásában – gyakran ékesíti a szellem tompasága. Szomorúságát és áttetsző feketés mocsármélységét tőle kapja a szem, s nyugalmasságát is olykor, mely olajos, mint a trópusi tengerek." Ha az ilyen szemekbe élet költözik, élénksége a vadállaté: prédára leső pillantása egyben magát is biztonságba akarja helyezni. (Éppígy tesz a kurva is, amikor a járókelőkre lesve egyben a rendőr felbukkanására is ügyel. A tipikus arckifejezést, amely ez életmód következményeként kialakul, azokon a lapokon is viszontláthatta Baudelaire, amelyeken Guys a prostituáltak arcképét rajzolja meg: „Tekintete, akár a vadállaté, a láthatárt fürkészi; a vadállat nyugtalansága lakik e tekintetben, ... s olykor feszült figyelme is.") A nagyvárosi ember szeme szintén túl van terhelve biztosító funkciókkal. Idevág Simmel egyik, kevésbé szembeszökő összefüggést feltáró megjegyzése: „Aki lát, anélkül, hogy hallana, sokkal ... nyugtalanab, mint aki hall, anélkül, hogy látna. S ebben van valami, ... ami a nagyvárosra jellegzetes. A nagyvárosi ember viszonylatainak bonyolultsága ... a szem használatának a fül használatával szembeni túlsúlyában is megmutatkozik. Főként a közlekedési eszközök elszaporodásának következménye ez. Az omnibuszok, vasutak és villamosok megjelenése előtt, a XIX. században, az emberek nem ismertek még olyan állapotot, amelyben hosszú perceken vagy akár órákon át kell egymás arcába bámulniuk anélkül, hogy szóba kívánnának elegyedni egymással."

A biztosítás funkciójával terhelt tekintet a távolba

nem merenghet el, mert könnyen kerülhet olyanféle helyzetbe, mint az, akit gyönyörében ér a megaláztatás. Ilyen összefüggésben érdemes idéznünk Baudelaire néhány mondatát. A *Szalon, 1859* című írásában Baudelaire, miután sorra felvonultatta a tájképeket, felsorolását a következő vallomással zárja: „A diorámákat kívánom vissza: roppant, otromba mágiájukat, melyek hasznos illúziókat keltenek bennem. E tájképeknél szívesebben nézem még a színházi díszleteket is, hiszen legkedvesebb álmaimat alakítják ügyesen, tragikus tömörséggel. A díszlet, mely a maga egészében hamis, éppen ilyen voltában áll sokkal közelebb az igazsághoz, mint az effajta tájkép; tájképfestőink zöme ugyanis éppen azáltal hazudik, hogy nem akar hazudni." Az ember szeretné a „tragikus tömörítést" a „hasznos illúzióknál" többre értékelni. Baudelaire a távolság varázsát kívánja elérni itt; a tájképet ezért szinte a vásári mázolmányok mércéjével méri. Talán úgy értelmezi az áttörést a távolság varázsán, mint ahogyan az a néző „tör át" rajta, aki egy plakátot túl közelről néz? A motívum felfedezhető *A romlás virágai* egyik nagy versében *(Az óra):*

A páratestű kéj maholnap messzi vész,
mint színfalak mögé nimfák illanása...

Tóth Árpád fordítása

XII

A romlás virágai az utolsó olyan lírai mű, melynek európai méretű a hatása; később már egyetlenegy sem tud áthatolni egy többé vagy kevésbé szűk nyelvterület határain. Mindjárt ennek leszögezése után azt kell tekintetbe vennünk, hogy költői alkotóképességét Baude-

laire csaknem teljes egészében ennek az egyetlen kötetnek szentelte. S végül nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy e költészet néhány, vizsgálatunkban érintett motívuma a lírát már magában véve is problematikussá teszi. A valóság e három mozzanatát figyelembe véve érthetjük meg e költői feladat történelmi meghatározottságát, s azt is, hogy megvalósításához mily tévedhetetlenül látott hozzá Baudelaire. Tévedhetetlenül tudta, mire vállalkozik, olyannyira, hogy költői célját maga is „egy sablon teremtésében" jelölte meg, s úgy látta, ilyen célt kell maga elé tűznie minden eljövendő lírikusnak is. Azokról pedig, akik mindennek megértéséhez nem nőttek fel eléggé, nem sokat tartott Baudelaire: „Ambrózia az erőlevesetek? S a karajt Pároszból szállítják asztalotokra? Mennyit ad a zálogház egy lantra?" A dicsfénnyel koszorúzott költő múzeumi tárgy Baudelaire szemében. *Az elveszített dicsfény* c. prózai írásában mint mellékszereplőt mutatja be. Ez az írás viszonylag későn került napvilágra. A hagyaték rendezése során félretették, mint „közlésre alkalmatlant", s a mai napig sem szentelt számára figyelmet a Baudelaire-irodalom:

– „Nahát! Ön itt, kedves uram? Ön, ilyen rosszhírű helyen? Ön, aki esszenciákat iszik! Ön, aki ambróziát eszik! Ez aztán csakugyan meglep!

– Kedves barátom, tudja, mennyire félek a lovaktól meg a kocsiktól. Mikor az imént nagysietve átjöttem a körúton és ide-oda ugráltam a sárban, át azon a mozgó káoszon, ahol a halál egyszerre vágtat felénk minden oldalról, egy hirtelen mozdulatra az aureolám lecsúszott a fejemről, és bele a kövezet sarába. Nem volt bátorságom fölkapni: kevésbé találtam kellemetlennek, hogy elveszítsem a jelvényeimet, mint azt, hogy összetöressem a csontjaimat. Aztán meg, mondtam magamban, valamire minden balszerencse jó. Most inkognitó utazhatom,

elkövethetek aljasságokat, és belemerülhetek a kicsapongásba, akár az egyszerű halandó. És, íme, itt vagyok, éppúgy, miként látja, ahogyan ön!

– Falragaszokon legalább kerestetnie kéne azt a dicsfényt, vagy rendőrségileg nyomoztatnia utána.

– Jut eszembe! dehogy! Jól érzem magam itt... Egyedül ön ismert fel. Egyébként is untat a méltóság. Aztán meg mulattat elgondolni, hogy egy rossz költő majd felveszi és szemérmetlenül fejére tűzi. Boldoggá tenni valakit: micsoda élvezet! és főleg ha majd nevethetek a boldogon! Gondoljon X-re vagy Z-re! Hű! milyen mulatságos lesz!"*

Ugyane motívumot megtaláljuk a naplóban is; csak a befejezés más: a dicsfényt sietve felemeli. Most már csak az nyugtalanítja, hogy e közjáték gonosz előjel is lehet.[18]

Az effajta írások szerzője nem csatangoló. Bennük ugyanaz a tapasztalat jut kifejezésre ironikusan, amely – immáron kendőzetlenül – az alábbi, mintegy futólagosan odavetett mondatban: „E csúf világban, lökdösődő ostobák közt bolyongok, elveszetten: fáradt szemem a múltat nem kutatja, nem fürkészi a jövőt: elkeserítő és kiábrándító a múlt, és semmi újjal nem jő, se fájdalmat, se tanítást nem hordoz a jövő vihara." A tömeg lökdösését elviselni – ez Baudelaire legalapvetőbb tapasztalata; ez tette őt azzá, ami: valamennyi tapasztalata közül, mint a legcsalhatatlanabbat és legmérvadóbbat, ezt emeli ki. Az önerejéből hullámzó, önnön hevétől átlelkesült tömeg látszata, melynek a csatangoló még szerelmese lehetett, az ő számára nem létezett többé. Hogy a tömeg lealjasodását minél mélyebben lelkébe vésse, maga elé idézi azt a napot, amikor még a bukott asszonyok, a kitaszítottak is odáig jutnak majd, hogy életmódjuk mellett emelnek

* Szabó Lőrinc fordítása.

szót, a szabadság felett pálcát törhetnek, s a pénzen kívül semmi másra nem kell majd tekintettel lenniük. Ez utolsó szövetségeseitől is elárultatván, Baudelaire szembefordul a tömeggel, mégpedig annak az embernek tehetetlen dühével, aki az esővel vagy a széllel akar szembeszállni. Ily módon áll össze az az élmény, amelynek azután a tapasztalat súlyát kölcsönzi Baudelaire. Pontosan megmondja vele azt az árat, amit az embernek a modern érzékelésért fizetnie kell. Ez az ár: az aura szétrombolódása a sokkélményben. E folyamattal való egyetértéséért Baudelaire kemény árat fizetett. Költészetének alaptörvénye mégis ez. Mint „atmoszféra nélküli égitest", a második császárság egén így tündököl.

*Zentralpark**

A legtöbb baudelaire-i verskezdet különleges szépsége: a mélységből való felmerülés.

A *Spleen és ideált* George „Mélabú és átszellemülés"-nek fordította, s ezzel megtalálta a baudelaire-i ideálfogalom lényegét.

Ha elmondhatjuk azt, hogy a modern élet Baudelaire-nál a dialektikus képek fundusa, akkor ebbe már beleértettük azt a tényt is, hogy e költő úgy állott szemben a modern élettel, mint az antikkal a XVII. század.

Ha figyelembe vesszük, miféle egyéni tételezések, miféle egyéni meggondolások, egyéni tabuk kötötték a költő Baudelaire-t, s hogy másfelől egész költői feladatköre mily szigorúan körül volt határolva, megjelenésébe feltétlenül heroikus vonás vegyül.

* Az e fejezetben olvasható töredékes feljegyzések Walter Benjamin utolsó írásai közé tartoznak, 1939–1940-ből valók. A tervezett Baudelaire-könyv befejező részéhez szánta őket. Erre utal a *Zentralpark,* amelyet címként a kéziratcsomó elé írt. Azt akarta vele kifejezni, hogy a töredékek kidolgozásának központi helyet szánt műve befejező részében; az előző fejezetben olvasható részt folytatta volna benne. A különösen nehéz és sokszor homályos elméleti töredékek a kidolgozásban váltak volna teljesen világossá.

(Th. W. Adorno)

A spleen mint védőgát a pesszimizmus ellen. Baudelaire nem pesszimista. Azért nem az, mert számára tabu fedi a jövőt. Heroizmusát ez különbözteti meg legélesebben a nietzscheitől. Baudelaire-nál semmiféle utalást nem találunk a polgári társadalom jövőjére, s ez, magánfeljegyzéseinek jellegét ismerve, meglepő. Már ezen az egyetlen momentumon is lemérhetjük, milyen kevéssé számolt műve tényleges időtállóságával, s hogy mennyire monadologikus *A romlás virágai* verseskötet szerkezete.

A döntően új fermentum, amely a taedium vitae-be belekerülve ezt spleenné alakítja át, az önelidegenedés. A reflexió szakadatlan folytonosságából, amely a romantikában egy végtelen tükörsoron át gyűrűzteti tovább, s ezzel egyben mindjobban le is szűkíti az életteret, Baudelaire számára már csak ama bánat maradt meg, amely a magáramaradt szubjektum önmagával való párbeszédének borús üressége: tête-à-tête sombre et limpide. Innen a baudelaire-i különös komolyság. Éppen e komolyság akadályozta a költő tényleges asszimilálódását a katolikus világnézethez, tekintve, hogy csak a játék kategóriájában tudta megbékéltetni az allegóriával. Az allegória látszata nem több itt, mint a bevallotté a barokkban.

A spleen az az érzés, amely a katasztrófának szüntelenül megfelel.

A csillagok Baudelaire-nál az áru rejtjelei. Ők a nagy tömegben ismétlődő azonosság.

A spleen évszázadokat állít a jelen és az éppen megélt pillanat közé. A régiségek legfáradhatatlanabb termelője.

A polgári osztály példaképeit, úgy, ahogyan Balzac elgondolta őket, nem követték a második császárság hatalmasai. A modern példakép pedig végül is bizonyosfajta szerep lett, amelyet talán csak Baudelaire-nak egyedül kellett betöltenie. Tragikus szerep ez, amelyet a dilettáns, akire – jobb erők híján – rábízták, gyakran komikussá formált, mint ama héroszok, akiket – Baudelaire tapsai közepette – Daumier keze formált remekbe. Ezt mind kétségtelenül tudta Baudelaire is. Közlendőnek ezért gondolta azokat az excentricitásokat, amelyekben tetszelegni szokott. Bizonyos tehát, hogy nem megváltó volt és nem mártír, de még csak hérosz sem. De volt valami benne a komédiásból, akinek el kell játszania a költő szerepét egy olyan nézőtér és olyan társadalom előtt, amelynek a valódi költő nem kell többé, és már csak mint komédiásnak biztosít neki játékteret. Innen származik tudása.

A neurózis produkálja a tömegcikket a pszichikum területén. A forma: a kényszerképzet. Számtalan példányban jelenik meg a neurotikus háztartásában, mint az örök azonosság. Blanquinál fordított előjellel: magát az örök körforgás gondolatát érzi kényszerképzetnek.

Az örökös körforgás gondolata magát a történelmet teszi tömegcikké. Ez a koncepció azonban még más aspektusból – mondjuk: a visszájáról – is magán viseli ama gazdasági körülmények jegyeit, amelyeknek hirtelen időszerűségét köszönheti. Ez az időszerűség abban a pillanatban jelentkezett, mihelyt az egyre gyorsuló ütemben bekövetkező válságok miatt az életviszonyok biztonságossága nagymértékben csökkent. Az örök körforgás gondolata onnan kapta fényét, hogy többé nem kellett számolnia a viszonyok rövidebb időn belül történő viszszatérésével, mint amennyit az örökkévalóság bocsátott

rendelkezésére. Fokozatosan kezdett kissé ritkábbá válni a köznapian megszokott konstellációk ismétlődése, s ezzel egyidőben kezdett homályosan felderengeni, hogy ezután már alighanem be kell majd érni pusztán kozmikus konstellációkkal. Röviden: a megszokás rászánta magát arra, hogy jogaiból egyet-mást feladjon. „Csak a rövid életű szokásokat szeretem" – mondotta Nietzsche, és Baudelaire már egész élete során képtelen tartós szokásokat kialakítani magának.

A melankólia passiójának állomásai az allegóriák.

A férfi-szexualitás passiójának alapja az impotencia. Az impotencia mint az idők jele. Ebből fakad a férfi kötődése mind a szeráfi nőalakhoz, mind a fetisizmushoz. Utalhatunk a baudelaire-i nőalak meghatározottságára és pontosságára. Bizonyos, hogy a kelleri *Költőbűn*ben (Dichtersünde):

Édes asszonyalakot kitalálni
Amilyet nem szül a keserű föld.

– Baudelaire nem osztozik. Keller nőalakjának édessége a kiméráké, mivel saját impotenciáját beléjük plántálja. Baudelaire pontosabb, hogy úgy mondjuk, franciásabb nőalakjainak megformálásában: nála – Kellerrel ellentétben – szinte sohasem jár együtt a fetisisztikus és a szeráfi elem.

Társadalmi okok az impotencia vonatkozásában: a polgári osztály fantáziája megszűnt az általa felszabadított termelőerők jövőjével foglalkozni. (Összevetendők a polgárság klasszikus utópiái a XIX. század-középiekkel.) Ahhoz, hogy a polgárság ezzel a jövővel tovább fog-

lalkozhasson, valójában elsősorban a járadék gondolatáról kellene letennie. (A Fuchsról szóló tanulmányomban kimutattam, miként függ össze a századközép specifikus „kedélyessége" [„Gemütlichkeit"] a társadalmi képzelőerőnek e jól indokolt bénaságával.) Amiként az effajta társadalmi képzeletben a jövő képe, úgy a gyermek iránti vágy is: talán nem egyéb, mint a nemi potencia gyenge stimulusa. Mindenesetre meglehetősen egyértelmű Baudelaire tanítása a gyerekről, akit az eredendő bűnhöz (péché originelhez) igen közel álló lénynek érez.

Baudelaire magatartása az irodalmi piacon: ő – az áru természetének mély ismeretében – képes vagy kénytelen volt objektív instanciaként tudomásul venni a piacot. (Vö. tanácsai ifjú irodalmároknak – conseils aux jeunes littérateurs.) Kapcsolatai a szerkesztőségekhez folytonos kontaktusban tartják a piaccal. Eljárása – a diffamálás (Musset), a hamisítás (contrefaçon, Hugo). Talán Baudelaire az első, akinek van elképzelése a piaci védjegyről, amely épp akkor eredetibb volt, mint bármi egyéb (créer un poncif – sablonjelet kreálni). Ez a création bizonyos türelmetlenséget foglalt magában. (Baudelaire helyet akart csinálni verseinek, s e célból másokét ki kellett szorítania). Az alexandrinus klasszikusan biztos kezű alkalmazásával a romantikusok bizonyos klasszikus szabadságait, a klasszikus verssorok jellegzetes baudelaire-i megtörésével és kihagyásaival pedig a klasszicista költészetet küldte a lomtárba. Röviden: költeményeiben különleges fogások szolgáltak a konkurrencia kiszorítására.

A szecessziót úgy kell felfognunk, mint a művészetnek a technikával való második szembeszállási kísérletét. Az első a realizmus volt. Ennek számára a probléma többé-kevésbé még ama nyugtalanság formájában állt fenn,

amelyet az új reprodukciós technika fenyegetése támasztott a művész tudatában. E probléma mint olyan, a szecesszióból már kiszorult. A szecesszió már nem fél a reprodukciós technika konkurrenciájától, miután, elrejtve, benne magában is megvan. Felette gyakorolt kritikája annál átfogóbb, támadóbb. Legfontosabb teendője, hogy a technika fejlődését megállítsa.

Baudelaire személyes alakja összemosódik hírnevével. Története a kispolgári olvasótömegek szemében *A kéjenc életútjá*nak eleven illusztrációja volt. Ez a kép sokban hozzájárult hírnevéhez, bármily kevéssé mondhatók barátjának azok, akik terjesztették. Efölé helyeződött egy másik kép is, amely nem annyira elterjedtségében, mint inkább időbeli tartósságában hatott. Ez a kép valamiféle esztétikai kereszt vállalójaként ábrázolja Baudelaire-t, mégpedig a korabeli kirkegaard-i „Entweder-Oder" értelemben. Baudelaire művészetének semmiféle mélyreható vizsgálata nem lehetséges anélkül, hogy vitába ne szállna a költő életének képével. Valójában ezt a portrét meghatározza majd Baudelaire-nak amaz első számú és következményekkel terhes felismerése, hogy a polgár készül visszavenni a megbízatást a költőtől. Miféle társadalmi megbízatás léphet ennek helyére? Baudelaire egy osztálynak sem tehette fel a megbízásra vonatkozó kérdést; a választ leginkább a piacról és a piac válságaiból lehetett kikövetkeztetni. Baudelaire nem a nyilvánvalóan rövid lejáratú keresletre volt kíváncsi, hanem a mélyen rejtőzőre és hosszú távúra. *A romlás virágai* bizonyítja, hogy helyesen értékelt. De az a válasz, amelyet a költői feladat kérdésére a piac közvetít, olyan alkotó- és életformát követel, amely a költő-elődökétől igen-igen különbözött. Baudelaire olyan társadalomban volt kénytelen igényt tartani a költői méltóságra, amely már nem

volt abban a helyzetben, hogy bármiféle méltóságot ajándékozhasson. Innen Baudelaire magatartásának bohém jellege.

Baudelaire-ral jelentkezik első ízben a költő igénye a kiállítási értékre. Baudelaire impresszáriója még saját maga volt. A perte d'Auréole, az elvesztett dicsfény, elsősorban a költőt illeti. Innen mitomániája.

A terjengős teorémák, amelyekben a l'art pour l'art elvét nemcsak akkori védői, hanem mindenekelőtt az irodalomtörténetek (a maiakról nem is szólva) tárgyalták, mindent összevéve, abba az egyetlen mondatba sűríthetők, hogy a poézis igazi tárgya az érzékiség. Az érzékiség természeténél fogva szenvedő. Ha legmagasabb rendű konkretizálódását, legtartalmasabb meghatározásait az erotikumban éri el, akkor abszolút beteljesülését a passióban, amely egyben megdicsőülése is. A l'art pour l'art költészete *A romlás virágai* költői passiójában töretlenül felolvad.

Az allegorikus szándék vonatkozásait az életrajz összefüggéseiből ki kell bontani: széttörik s konzerválódik egyszersmind. Az allegória szilárdan kitart az álmok mellett. A megbénult nyugtalanság képét nyújtja.

A zűrzavar ábrázolása nem azonos a zűrzavaros ábrázolással. Victor Hugo *Attendre c'est la vie*-je (Az élet – várakozás) – a száműzetés bölcsessége.

Párizs újszerű vigasztalansága lényeges mozzanatként olvad be a modernről alkotott képbe.

A leszbikus nő figurája a szó szoros értelemben vett heroikus vezérképek sorába tartozik Baudelaire-nál. Satanizmusának nyelvén maga is megfogalmazza ezt. De éppígy megfigyelhető nála ugyanennek nem metafizikus, kritikai megközelítése, amely a modernről való ismereteinek politikai vetületét mutatja meg. A XIX. század kezdte a nőt feltartóztathatatlanul belevonni az árutermelés folyamatába. Minden teoretikus egyetértett abban, hogy a sajátos nőiesség ily módon veszélybe került, s a nőn az idők során szükségszerűen férfias vonások jelennek meg. Baudelaire igenli ezeket a vonásokat, de egyben a gazdasági alárendeltséggel szemben is fel akarja ezeket vonultatni. Így jut el addig, hogy a nő fenti fejlődésfolyamatának tisztán szexuális akcentust kölcsönözzön. A leszbikus nő vezérképe a modernek tiltakozását állítja szembe a gazdasági fejlődéssel. (Fontos lenne kideríteni, mennyire alapozódik erre az összefüggésre Baudelaire viszolygása George Sand-tól.)

A nő Baudelaire-nál a legdrágább préda az *Allegóriában*: az élet, amely a halált jelenti. Ez a kvalitás elvitathatatlanul a kurva sajátja. Ez az egyetlen, amit nem lehet elorozni tőle, s Baudelaire-nál csak ez számít.

Baudelaire legbensőbb szándéka: megszakítani a világ folyását. Józsuai szándék, bár nem annyira prófétai: Baudelaire nem gondol a folyamat megfordítására. Ebből a szándékból fakad erőszakoskodása, türelmetlensége és dühe, ebből fakad nála az a mindig megújuló kísérlet, hogy szíven döfje vagy legalábbis álomba énekelje a világot. Művében ezzel a szándékkal ébresztgeti a halált.

Azok számára, akik még mindig túl korán értek célhoz, az útvesztő a helyes út. S ez a cél: a piac.

A férfi-szexualitás feláldozásához tartozik, hogy Baudelaire bizonyos fokig piszkos konkurrenciának tekintette a terhességet.

Éppen a csillagok, amelyeket Baudelaire a maga világából száműz, lesznek Blanquinál az örök visszatérés színhelyeivé.

Az ember tárgyi világa mind könyörtelenebbül ölti magára az áru formáját. A reklám ugyanakkor mindent megtesz, hogy elködösítse a dolgok árujellegét. Az áruvilág csalóka felmagasztalásával szegül szembe allegorikusba torzulása. Az áru iparkodik saját arcába pillantani. Emberré válását a ringyóban ünnepli meg.

A labirintus a tétovázás hazája. A célhoz éréstől irtózók útja könnyen labirintust ír le. Így tesz az ösztön is ama közjátékokban, amelyek megelőzik kielégülését. De így az emberiség (vagy osztály) is, amely nem akar tudni arról, hogy merre tovább.

Ha a képzelet korrespondenciákat, akkor a gondolat az allegóriát kínálja emlékezetnek. Az emlékezet a kettőt egymáshoz vezeti.

Bizonyos alapszituációknak a költőre gyakorolt delejes vonzóereje a melankólia tünetkörébe tartozik. Baudelaire fantáziája ismeri a sztereotíp képeket. Képzeletére nagy általánosságban jellemzőnek látszik a kényszer, hogy legalább egyszer minden egyes motívumához visszatérjen. Akár a betörő, akit a tett színhelyére ugyancsak mindig visszakényszerít valami. Baudelaire az allegóriákban lakolt meg rombolási dühéért. Talán ezzel magyarázható

oly sok prózai darabjának szinte egyedülálló párhuzamos hely *A romlás virágai* költeményeivel.

Nagy tévedés volna Baudelaire gondolkodói képességét filozófiai kirándulásai alapján megítélni (Lemaitre). Baudelaire rossz filozófus, jó teoretikus volt, de csak a tépelődő szerepében összehasonlíthatatlan. Motívumainak sztereotípiája, tévedhetetlensége minden zavaró momentum kiküszöbölésében, készsége, hogy a képet mindenkor alárendelje a gondolatnak – a tépelődőre vall. A tépelődő a gondolkodóknak ama történelmileg meghatározott típusa, aki a legotthonosabban az allegória közegében mozog.

(Az allegorizáló szándék fensége: szétzúzni mindent, ami szerves és eleven – az érzéki látszat kioltása; ezeket a fölöttébb jellemző passzusokat, ahol Baudelaire arról nyilatkozik, hogy a festett díszletben az utánzatjelleget találja a legelragadóbbnak, újra meg kell nézni. A távolság varázsáról való lemondás a baudelaire-i líra egyik meghatározó eleme. *Az utazás* első szakaszában ennek legszuverénabb formáját találta meg.)

Az utánzatokhoz vezető új eljárásmódok nyomán lecsapódik az árukban az érzéki látszat.

Az ember számára, amilyen manapság, egyetlen radikálisan új adódik csak – s ez mindig ugyanaz: a halál.

Megmeredt nyugtalanság a formulája Baudaleire életlátásának is: nem ismer fejlődést.

Az egyik arkánum, amelyet csak a nagyváros juttatott a prostitúciónak: a tömeg. A prostitúció a tömeggel való mitikus egyesülés lehetőségét tárja fel. A tömeg keletke-

zése azonban a tömegtermelés keletkezésével egyidejű. A prostitúció pedig mintha lehetőséget kínálna egy olyan életszféra elviseléséhez, amelyben legmeghittebb szükségleti tárgyaink is mindinkább tömegcikké lesznek. A nagyvárosi prostitúció magát a nőt is tömegcikké teszi. A nagyvárosi élet e merőben új jegye adja valódi magyarázatát az eredendő bűn baudelaire-i elfogadásának. Számára e régi dogma éppen eléggé kipróbáltnak tetszik ahhoz, hogy egy merőben új, dekoncentrált életjelenséget le tudjon győzni.

A baudelaire-i allegória – a barokk allegóriával ellentétben – az elfojtott düh nyomait viseli magán, mely dühre szükség van, hogy e világban következetesen szétromboljuk ugyane világ harmonikus képét.

A sokk, mint költői elv Baudelaire-nál: a tableaux parisiens városának fura ricsajozása (fantasque escrimeje), ez már nem haza többé. Színhely és idegen.

A leszbikus szerelem az átszellemültséget egészen a nő öléig viszi. Ott tűzi ki a tiszta szerelem liliomos zászlaját, a tiszta szerelemét, mely sem terhességet, sem családot nem ismer.

A baudelaire-i heroizmus jegye: a nem valóságosnak (a látszatnak) a szívében élni. Ehhez az is hozzátartozik, hogy Baudelaire nem ismerte a nosztalgiát.

Baudelaire költészete az újat az örök azonosságban, az örök azonosságot az újban jeleníti meg.

A legnagyobb nyomatékkal kiemelendő, hogy az örök körforgás eszméje Baudelaire, Blanqui és Nietzsche világában csaknem egyidejűleg jelentkezik. Baudelaire az

örök azonosságból hősies erőfeszítéssel nyert újra helyezi a hangsúlyt, Nietzsche arra az örök azonosságra, amelylyel az ember hősiesen szembenéz. (Blanqui sokkal közelebb áll Nietzschéhez, mint Baudelaire-hoz, azzal a különbséggel, hogy nála a rezignáció kerül túlsúlyra.) Nietzschénél e tapasztalat kozmológikusan abban a tételben projektálódik, hogy: ezután már semmi új nem következik.

A romlás virágai mind a mai napig tartó, széles rezonanciája mélyen összefügg egy bizonyos nézőponttal, amelyet a benne először megverselt nagyváros tett magáévá. Ez a semmiképpen sem várt nézőpont azzal a baudelaire-i sajátossággal csendül össze, amely úgy idézi fel Párizst, hogy gyarlóságát és törékenységét énekli meg – a legtökéletesebben talán a *Reggeli szürkület*ben. Maga az így nyert aspektus azonban többé-kevésbé valamennyi tableaux parisiens-ben közös – *A Nap*tól áttetszővé varázsolt városképben éppúgy, mint a *Párizsi álom* kontraszthatásában.

A prostitúció az az élesztő, amely Baudelaire képzeletében a nagyváros tömegét feldagasztja.

A természettel szemben meghirdetett baudelaire-i ellenállás mindenekelőtt a szervessel szembeni mély tiltakozást rejti magába. A szervesben – a szervetlenhez viszonyítva – fölöttébb korlátozott az eszköz-minőség. Sokkal kevésbé lehet rendelkezni vele. (Courbet tanúsága szerint Baudelaire naponta másként festett külsejében.)

Baudelaire heroikus tartása a Nietzschéével lehetett a legrokonabb. Bár Baudelaire kitart a katolicizmus mel-

lett, világmindenség élménye mégis egybeesik ama nietzscheivel, amelynek megfogalmazása így hangzik: az isten halott.

A baudelaire-i heroikus tartást tápláló források a századközép által előkészített társadalmi talaj legmélyéről törnek elő. Nem állnak egyébből, mint ama tapasztalatokból, amelyeknek révén Baudelaire a művészi produkció determinánsainak mélyreható megváltozását felfogta. E változások lényege, hogy a műalkotásban az áruforma, közönségében a tömegforma azelőtt sosem látott közvetlenséggel és hevességgel jut felszínre. Talán ezek a változások vezettek el később – a művészet birodalmában bekövetkezett egyéb változások mellett – a lírai költészet hanyatlásához. *A romlás virágai* egyszeriségét éppen az adja, hogy Baudelaire e változásokra egy verskötettel reagált. A könyv ugyanakkor ama sajátos heroizmus rendkívüli példája, amely Baudelaire lényére jellemző. A kurva lábai elé helyezett l'appareil sanglant de la déstruction, a pusztítás véres eszköze: ez az a szétdúlt háztartás, amelyet – Baudelaire költészetének legbensőbb zugában – a barokk allegória teljhatalmú örökösének tekinthetünk.

A tépelődő, akinek megriadt tekintete a kezében tartott töredékre esik, az allegória művelőjévé lesz.

A befejezés számára fenntartandó kérdésfeltevés: hogyan lehetséges, hogy egy olyan, legalábbis látszatra teljesen „korszerűtlen" magatartásmód, mint amilyen az allegorizáló költőé, a XIX. század költészetében mégis az első helyre kerülhet?

A megmentés képéhez hozzátartozik a szilárd, csaknem brutális megragadás mozzanata.

Baudelaire alamizsna-leső magatartásában is kikísérletezte a társadalmat. Anyjával szemben mesterségesen fenntartott függőségének nemcsak a pszichoanalitikusoktól kiemelt, hanem gazdasági oka is van.

Az örök körforgás gondolatának jelentése: a burzsoázia nem mert szembenézni többé az általa mozgásba hozott termelési erők további fejlődésével. Az örök körforgás zarathustrai gondolata és a „Csak egy negyedórácskát" felirat a párnahuzaton: egymás kiegészítői.

A divat: az új örök körforgása. Megvannak-e mégis a divatban a menekvés mozzanatai?

Az antik és modern közötti korrespondencia Baudelaire egyetlen konstruktív történelmi koncepciója. Ez inkább kizárta, semmint magában foglalta a dialektikusat.

Leiris megjegyzése, hogy a „familier" (családi) szó Baudelaire-nál csupa rejtély és nyugtalanság, valami olyasmit jelent nála, mint másutt még soha, sehol.

„A szép cseléd, kitől féltettél egykor engem" első sorai nem olyan hangsúlyosak, mint ahogyan várni lehetne. A féltékenységről szóló hang mintegy elhalkul. S a hangnak ez az elapadása rendkívül jellemző Baudelaire-ra.

Leiris megjegyzése szerint Párizs lármája nemcsak számos helyen a szavak értelmébe foglalva, hanem a versek ritmikájába beleszőve is meglelhető Baudelaire-nál.

Férfiúi impotencia – a magány kulcsfigurája; vonásain a teremtőerő megtorpanása látható –, ezt az embert szakadék választja el a hozzá hasonlótól.

A köd, mint a magány vigasza.

A vie antérieure, a tegnapi élet, a dolgok közötti időbeli szakadékot, a magány az emberek közötti időbeli szakadékot tárja fel.

A csatangoló (flaneur) tempóját a tömegek Poe által rajzolt tempójával kell szembeállítani, mivel az utóbbi elleni tiltakozás. Vö.: 1839 teknősbéka divatjával.

A termelőmunka unalmát (gépekkel elért) felgyorsulása szüli. A csatangoló a maga tüntető nyugalmával a termelőfolyamat ellen tiltakozik.

Baudelaire-nál a sztereotípiák olyan sűrűségével találkozunk, akár a barokk költőknél.

Az örök visszatérés tana, mint rémálom a reprodukciós technika terén várható szörnyű találmányokról.

Ha eleve elrendeltnek látszhatik, hogy az emberi vágy a meglevőnél tisztább, ártatlanabb, spirituálisabb létezésmód után szükségszerűen a természet valamilyen zálogát keresi, akkor ezt legtöbbször valamely, rendszerint ugyanazon növényi vagy állati jelenségben leli meg. Nem így Baudelaire. Álma egy ilyen létezésmódról elutasítja a földi természetit, és csak a felhőknek engedi át magát.

A bor lelke nem más, mint a sátáni kacaj elmélete. Baudelaire odáig megy ebben, hogy a mosolyt is a sátáni kacaj szemszögéből értékeli. A kortársak gyakran mutattak rá arra a rémítőre, ami nevetésében meghúzódott.

Az árutermelés dialektikája: a termék újdonsága eddig nem ismert (a keresletet ösztönző) jelentőségre tesz szert; az örök azonosság először a tömegtermelésben jelenik meg érzékileg.

Az emlék a szekularizált ereklye.

Az emlék az élmény kiegészítője. Benne csapódik ki a múltját holt vagyonként leltározó emberiség mindjobban fokozódó önelidegenülése. A XIX. században az allegória, hogy az ember bensőjében megtelepedhessen, a külső világot kiürítette. Az ereklye a holttetemtől ered, az emlék ama halott tapasztalattól, amely – eufemisztikusan – élménynek nevezi magát.

Az ásításban az ember szakadékként tárul fel: hasonlatossá teszi magát az őt körülvevő, tátongó unalomhoz.

Mire való: egy halálmerevségbe dermedt világnak haladásáról szólni. A halálmerevségbe dermedő világ tapasztalatának páratlan erővel történő megragadását Baudelaire Poe-nál fedezte fel. Az tette Poe-t számára pótolhatatlanná, hogy Poe leírta a világot, amelyben Baudelaire költészete és törekvései jogossá váltak. Vö.: a nietzschei medúzafővel.

Az örök körforgás kísérlet a boldogság két, antinomikus elvének egyesítésére: az örökké összekötése a mégegyszerrel. – Az örök körforgás eszméje a boldogság spekulatív eszméjét (vagy fantazmagóriáját) varázsolja elő az idő nyomorúságából. Nietzsche heroizmusa ellenpárja Baudelaire-énak, aki a filiszterség nyomorúságából a modernséget varázsolja elő.

A haladás fogalma a katasztrófa eszméjébe ágyazandó. Az a katasztrófa, hogy „ez így megy tovább". A katasztrófa nem a mindenkori következő, hanem a mindenkori adott. Strindberg gondolata: nem a ránk váró pokol a baj, hanem életünk.

A menekvés a folyamatos katasztrófa kis ugrásaiba kapaszkodik.

Az a reakciós kísérlet, hogy a technikailag meghatározott formákat, azaz a függő változatokat, konstansabbá tegyék, a szecesszióhoz hasonlóan a futurizmusban is megjelenik.

Az emblémák áruként ismétlődnek.

Baudelaire-ban van valami rettegés attól, hogy – akár a térben, akár a lélekben – visszhangot keltsen. Hangja időnként érdes, de sosem zeng. Beszédmódja tapasztalatától oly kevéssé válik el, mint egy tökéletes proletár gesztusai a proletár személyétől.

A szecesszió úgy jelenik meg, mint ama termékeny félreértés, amelynek révén az új modernné lett. E félreértés természetesen Baudelaire-nál van megalapozva.

A modern az antikkal, az új az örök azonossággal áll szemben. (A modern: a tömeg; az antik: Párizs városa.)

Aragon párizsi utcái: szakadékok, amelyek fölött felhők vonulnak magasan.

A Rève parisien – a megbénult termelési erőkről szóló fantázia. A gép a szétrombolt erők rejtjele lesz Baude-

laire-nál. Nem utolsósorban ilyen gép az emberi csontváz is.

A régebbi gyárak belsejének lakóházszerű kiképzésében – miden barbarizmusa és célszerűtlensége ellenére is – mégis megvolt az a sajátossága, hogy a gyártulajdonos, amint ott – holmi staffázsfiguraként – gépei szemlélésébe elmerül, nemcsak a maga, hanem gépei jövendő nagyságáról is álmodozik. Baudelaire halála után ötven évvel ez az álom szertefoszlott.

A barokk allegória a holttetemnek csak külsejét látja. Baudelaire látja a belsejét is.

A nevekről való lemondás a legbiztosabb fogódzót nyújtja Baudelaire ama törekvéséhez, hogy lírája megszabaduljon a látszattól.

A dialektikus kép felvillanó. Amint a megismerhetőség jelenében felvillanó kép, úgy rögzíthető meg a múltbeli (az adott esetben a baudelaire-i) kép. A menekvést, amely ilyenformán – és csak ilyenformán – mégiscsak létrejön, csupán a menthetetlenül elveszett érzékeléseként sikerül megnyerni. A Jochmann-bevezetés metafórája itt bekapcsolandó.

A csatangoló alakjában jószerint ama ténfergő bukkan fel újra, akit Szókratész szedett fel magának beszélgető partnerül az athéni piacon. Szókratészek azonban nincsenek többé, s ezért a ténfergő megszólítatlan marad. De megszűnt a rabszolgamunka is, amely a ténfergés lehetőségét biztosítaná.

Sok versében a kezdet a valóban egyedülálló – az a hely, ahol még mintegy új a vers. Erre már többször történt utalás. Nagyon fontos: Baudelaire-nál az új semmiképpen sem jelent hozzájárulást a haladáshoz. Egyébként sem igen fedezhető fel nála olyan kísérlet, amelyben komolyan szembenézne a haladás képzetével. Mindenekelőtt a haladáshitet üldözi gyűlöletével: mint holmi tévtant, eretnekséget, s nem mint szokványos tévedést. Ezzel szemben Blanqui semmi ilyet nem mutat, a haladáshitet nem gyűlölettel, csak csendes gúnnyal kezeli. Semmit sem számít, hogy mindezzel még nem válik hűtlenné politikai krédójához. A hivatásos összeesküvőnek – amilyen Blanqui is volt – nem feltétlenül kell a haladásban hinnie; tevékenysége inkább az adott igazságtalanság felszámolására irányuló elszánást igényel. Az elszántság arra, hogy az emberiséget egy-egy közvetlenül fenyegető katasztrófa széléről, akár a tizenkettedik órában is, mindenkor visszarántsa, a kor politikai forradalmárai közül talán Blanquit jellemezte a leginkább. Későbbre szóló tervek kovácsolásától mindig vonakodott. Baudelaire 1848-as magatartása mindezzel nagymértékben megegyezik.

Baudelaire végül – művének csekély sikere láttán – vele együtt saját magát adta ráadásul. Könyve után magát is piacra dobta, s ezzel egészen a legvégső konzekvenciákig – személyében is – igazolta, mit ért a költő prostitúciójának elkerülhetetlen szükségszerűségén.

A baudelaire-i költészet megértésének egyik döntő kérdése: miként változtatta meg a nagyváros keletkezése a prostitúció arculatát. Egy bizonyos: Baudelaire ezt a változást fejezi ki; ez költészetének egyik legátfogóbb tárgya. A nagyvárosok keletkezésével új arkánumokra

tesz szert a prostitúció. Ezek egyike mindjárt magának a nagyvárosnak labirintusszerűsége. Éppen az az útvesztő-jelleg az, amelyet vérében és húsában érzékel a csatangoló, a flaneur. Ez a mitikus labirintus-kép tehát az első számú arkánum. Közepén a Minotaurus-kép magától értetődő tartozék. Nem az a döntő, hogy az egyes embernek a Minotaurus közvetíti a halált. A döntő, hogy a halált hozó erők, amelyeket megtestesít, egyáltalán formát öltenek. De a nagyváros lakója számára már ez is újat jelent.

A prostitúció nagyvárosi formájában a nő már nemcsak áruként, hanem pregnánsan tömegcikként jelenik meg. Erre utal a smink használatának módja, amellyel egyéni arcvonásait foglalkozása hangsúlyozásának érdekében kendőzi el. Hogy Baudelaire számára ez az arc volt a szexuálisan izgató, ezt az is bizonyítja, hogy a kurva számára sosem a bordély, de igen gyakran az utca szolgál hátterül.

A romlás virágai mint fegyvertár: Baudelaire bizonyos verseit azért írta, hogy másokat, melyeket előtte írtak, szétzúzzon vele. Valéry közismert megjegyzése ilyen vonatkozásban fejleszthető tovább.

Rendkívül fontos – s ez egyben a Valéry-megjegyzés kiegészítése is –, hogy Baudelaire mintegy összeütközött a költői termelés konkurrencia-viszonyaival. A költők közötti személyes versengések persze ősrégiek. Itt azonban éppen arról van szó, hogy ezt a versengést a nyílt piacon a konkurrencia területére helyezték át. A piac az elérendő cél immár, s nem holmi hercegi támogatás. És ilyen értelemben valódi felfedezés volt Baudelaire részéről, hogy a versenytárs konkrét személy. A költői isko-

lák, a „stílusok" szétzüllesztése a nyílt piac járuléka, a nyílt piacé, amely mint közönség tárul a költő elé. (A közönség mint ilyen, a látókörbe először Baudelaire-nál kerül – ez az előfeltétele annak, hogy Baudelaire ne váljék a költői iskolák „látszatának" áldozatává. És megfordítva: miután ezek az iskolák az ő szemében pusztán felszíni képződmények, szemében a közönség elfogadható valóságként lép fel.)

Baudelaire és Juvenalis. A döntő: ha Baudelaire az elvetemültséget és a bűnt ábrázolja, mindig egyben önmagát is beleérti. Nem ismeri a szatirikusok gesztusait. Kétségtelen, hogy ez csak *A romlás virágai* vonatkozásában igaz, a prózai írások egészen más jellegűek. Behatóan tárgyalandó a költőnek saját prózai írásához való viszonya általában. A költemény szerzői saját bensőjüket tárják fel, s ez az, ami a reflexió számára többnyire hozzáférhetetlen. Mindez kimutatandó mások – így Kafka és Hamsun – vonatkozásában is.

A romlás virágai bizonyosan csak nyert azáltal, hogy Baudelaire nem hagyott hátra semmiféle regényt.

Melanchton meghatározása – Melancolia illa heroica – jellemzi a legtökéletesebben Baudelaire zsenijét. A melankólia azonban a XIX. században egészen más jellegű, mint a XVIII-ban. A korábbi allegória kulcsfigurája a holttetem. A későbbi allegória kulcsfigurája az emlék. Az emlék az áru gyűjteménytárggyá való átalakulásának sémája. Érintkezési pontjai, a correspondances: az egyik élmény végtelenül gazdag egybecsengése a többivel. „J'ai plus de souvenirs, comme si j'avais mille ans" – annyi az emlék, mintha ezeréves lennék.

A baudelaire-i inspiráció hősi tenorja abban jelentkezik, hogy nála az emlékezet az emlék javára teljességgel háttérbe szorul. Feltűnően kevés nála a gyermekkori emlékezés.

Baudelaire legexcentrikusabb jellemzője egy álarc, amely mögé – mondhatnánk röstellkedésből – életformájának, de bizonyos fokig életsorsának is, az individuálison túlmutató szükségszerűségét próbálta elrejteni.

Tizenhetedik életévétől éli Baudelaire az irodalmár életét. Nem mondható, hogy valaha is szellemiségnek tekintette magát, s kiállt a szellemiség mellett. A művészi produkció védjegyét ekkor még nem fedezték fel.

Az allegorikus látásmód, amely a XVII. században még stílusteremtő volt, a XIX-ben már nem az. Baudelaire, mint allegorikus költő, elszigetelt: elszigeteltsége bizonyos fokig az utóvédé. (Elméletei e késönjöttséget olykor provokáló módon húzzák alá.) Ha az allegória stílusteremtő ereje csekély is a XIX. században, azért nem csekélyebb a csábítása a rutinra, amely a XVII. század költészetén is alaposan otthagyta nyomait. Ez a rutin bizonyos fokig csökkentette is az allegória destruktív hatását, a töredékjelleg hangsúlyozását a műalkotáson.

A „méltatás" vagy az apológia (védőirat) arra törekszik, hogy elmossa a történelmi folyamat forradalmi mozzanatait. Szívbéli vágya a folytonosság összemesterkedése. (Azok a helyek, ahol megtörik a hagyomány . . .) A műnek csakis azon elemeit hangsúlyozza, amelyek beleolvadtak a mű utóhatásába. Nem veszi észre azokat a szirteket és ormokat, amelyek mindenkinek fogódzóul kínálkoznak, aki tovább is szeretne jutni ezeken.

Hirtelen ötletek, titokzatoskodások, meghökkentő döntések – mindezek hozzátartoznak a második császárság, a second empire államrezonjához, és jellemzők III. Napóleonra. És ezek az alapvető gesztusai Baudelaire elméleti megnyilatkozásainak is.

A katasztrófa-elmélet fényében a történelem tulajdonképpen annyira veszi csak igénybe a gondolkodót, mint a gyermeket a kezében tartott kaleidoszkóp, amelyben minden forgatásra új rendszerré áll össze az előbbi rend. A képnek alapos, jó oka van. Az uralmon levők fogalomköre mindig is tükör – így például nekik köszönhető „a rend" képe. Össze kell törni a kaleidoszkópot.

Fel kell tennünk, hogy valamely ragyogó, céltudatos tevékenység számára a baudelaire-i költészet lényegét képező tárgyak nem elérhetők: nem is ezeket az alapvetően új tárgyakat – a nagyvárost, a tömeget – veszi szemügyre. Nem ők a dallam, amelyre gondol. Sokkal inkább a satanizmus, a spleen, a beteges erotika. *A romlás virágai* tényleges témái a sorok mögött találhatók. Hogy a képnél maradjunk: ők ama sose hallott hangszer érintetlen húrjai, amelyeken Baudelaire fantáziál.

Be kell mutatni az allegória funkciójának átalakulását az árugazdaságban. Az árura jellemző sajátos aura megjelenítése – ez Baudelaire vállalkozása. Hősiesen kereste az áru humanizálásának a módját. E kísérlet ellendarabját megtaláljuk a kortársi polgári törekvések között; megpróbálták az árut érzelgősen megemberiesíteni: éppúgy, mint az embernek, házat adni az árunak is. Erről árulkodnak az akkori tokok, huzatok, hüvelyek, amelyek a korabeli polgári háztartást elárasztották.

A szecesszió alapmotívuma a terméketlenség felmagasztalása. A testet legszívesebben a nemi érettséget megelőző formájában rajzolja. Ezt a gondolatot a technika regresszív értelmezésének gondolatával kell kapcsolatba hoznunk.

A dialektikus számára az a legfontosabb, hogy vitorlájába fogja a világtörténelem szelét. Gondolkodni – ez annyit jelent nála: vitorlát bontani. *Miként* bontsa ki, ez a fontos. Számára a szó csak vitorla. Miként kell kibontani, ez a lényeges.

A Baudelaire-féle magas fokú érzéki kifinomultság óvakodik a kedélyességtől. Az érzéki gyönyörnek és a kedélyességnek ez az alapvető összeegyeztethetetlensége a valódi érzéki kultúra alapvető ismertető jegye. Baudelaire sznobizmusa excentrikus formulája ennek a hajthatatlan lemondásnak a kedélyességről, és a szatanizmusa sem egyéb, mint állandó készenlét, hogy csírájában elfojtsa ezt a kedélyességet, bárhol és bármikor jelentkeznék.

*A romlás virágai*ban a legcsekélyebb törekvés sincs Párizs ábrázolására. Ez önmagában is elég lenne ahhoz, hogy a későbbi „nagyváros-lírától" alapvetően megkülönböztessük. Baudelaire úgy beszél bele Párizs zsivajába, mintha valaki a hullámtörésbe kiabálna. Ha felfogható, szava érthetően hangzik. De belevegyül valami, ami lecsökkenti hangerejét. Így végig e hullámtöréssel elvegyülve hangzik, e hullámtörés viszi tovább, ettől nyeri sötét színezetét is.

A romlás virágai bizonyos, rejtett hasonlósága Dantéval abban a hangsúlyban található, amellyel a könyv fel-

vázolja egy teremtő lét körvonalait. Talán nem is tudunk még egy olyan verskötetről, amelyben a költő jelenléte kevésbé hivalkodó, s olyanról sem, amelyben a szerző erőteljesebben jelentkezne. A költői zseni hazája Baudelaire tapasztalata szerint az ősz. A nagy költő mintegy az ősz teremtménye. Lásd: *Az Ellenség, A Nap.*

A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában

A szépművészetek megalapozása és különböző típusainak beiktatása a miénktől alapvető módon különböző korokra megy vissza, s olyan emberekre, akiknek a dolgok és viszonyok feletti hatalma a miénkhez képest jelentéktelen volt. Az a meglepő növekedés, amely eszközeink alkalmazkodási készsége és pontossága terén tapasztalható, számunkra a közeljövőben a szépség antik iparának mélyreható megváltozását helyezi kilátásba. Minden művészetben van egy fizikai rész, amelyet többé nem szemlélhetünk és tárgyalhatunk úgy, mint eddig; ez a rész nem vonhatja ki magát többé a modern tudomány és a modern gyakorlat behatásai alól. Sem az anyag, sem a tér, sem az idő húsz év óta már nem ugyanaz, ami korábban volt. El kell készülnünk rá, hogy az ilyen nagymérvű újítások megváltoztatják a művészetek egész technikáját, ezáltal befolyásolják magát az invenciót, s végül is talán odavezethetnek, hogy a legvarázslatosabb módon megváltoztatják magának a művészetnek a fogalmát.
(Paul Valéry: Pièces sur l'art, Paris: La conquète de l'ubiquité.)

ELŐSZÓ

Amikor Marx a kapitalista termelési mód elemzésére vállalkozott, e termelési mód még kezdeti állapotában volt. Marx oly módon járt el, hogy e vállalkozása prognosztikus értéket kapott. Lehatolt a kapitalista termelést jellemző alapvető viszonyokig, s úgy ábrázolta ezeket, hogy belőlük éppen az derült ki, amit a kapitalizmusról a jövőben még feltételezhetünk. Így kiderült, hogy a kapitalizmusról nem csupán a proletárok egyre fokozottabb

kizsákmányolását tételezhetjük fel, hanem végül azon feltételek létrehozását is, amelyek egyúttal lehetővé teszik saját maga megszüntetését.

A felépítmény megváltoztatása, ami sokkal lassabban ment végbe, mint az alapoké, több mint fél évszázadot vett igénybe ahhoz, hogy a kultúra valamennyi területén érvényre juttassa a termelés feltételeinek megváltoztatását. Hogy ez milyen alakot öltött, csupán most mérhető fel. E felismerésekkel szemben bizonyos prognosztikus igényeket kell támasztanunk. Ezen igényeknek azonban nem annyira a proletariátus hatalomra jutása utáni művészetről szóló tézisek felelnek meg – az osztály nélküli társadalom művészetéről nem is beszélve –, mint inkább a jelenlegi termelési feltételek mellett végbemenő művészeti fejlődésről szóló tézisek. E tendenciák dialektikája a felépítményben éppúgy megfigyelhető, mint a gazdasági életben. Helytelen lenne ezért lebecsülnünk az ilyen tézisek harci értékét. Ezek kiiktatnak számos olyan ránkmaradt fogalmat – mint alkotás és zsenialitás, örök érték és titok –, amelyeknek eddig nem ellenőrzött (és pillanatnyilag nehezen is ellenőrizhető) alkalmazása a tényanyag fasiszta értelemben vett feldolgozásához vezet. A továbbiakban újonnan bevezetett művészetelméleti fogalmak abban különböznek a használatban levőktől, hogy tökéletesen használhatatlanok a fasizmus céljaira. Ezzel szemben forradalmi követelések megfogalmazására használhatók fel a művészetpolitikában.

I

A műalkotás elvben mindig újrateremthető volt. Amit emberek hoztak létre, azt az emberek mindig újra is alkothatták. Az ilyen újraalkotást a tanítványok gyakorol-

ták a művészi gyakorlat elsajátítása céljából, mesterek terjesztették így műveiket, s végül nyereség után sóvárgó kívülállók is űzték. Ezzel szemben a műalkotás technikai sokszorosítása új jelenség, amely a történelemben kihagyásokkal, egymástól messze távoleső impulzusokban, de növekvő intenzitással hódít teret. A görögök a műalkotások technikai sokszorosításának csupán két módját ismerték: az öntést és a veretet. A műalkotások közül csupán a bronztárgyakat, terrakottákat és érméket tudták tömegesen előállítani. Az összes többi műalkotás mind egyszeri volt, és technikailag nem lehetett sokszorosítani őket. A grafika a fametszettel vált először technikailag sokszorosíthatóvá; a grafika már rég sokszorosítható volt, mire a nyomtatás útján az írás is azzá vált. Ismeretesek azok a roppant változások, amelyeket az irodalomban a nyomtatás, az írás technikai sokszorosíthatósága hozott létre. Ezek azonban csupán egyetlen, bár különlegesen fontos esetét jelentik annak a jelenségnek, amelyet itt világtörténelmi mértékben tekinthettünk át. A középkorban csatlakozott a fametszethez a rézmetszet és a karc, majd a XIX. század elején a litográfia.

A litográfia a sokszorosítás technikájának alapvetően új foka. Az a sokkal egyszerűbb eljárás, ami a rajznak kőre való felvázolását fatömbre való vésésétől vagy rézlapra való bemaratásától megkülönbözteti, első ízben tette lehetővé a grafika számára nem csupán azt, hogy – mint korábban is – tömegesen, hanem azt is, hogy nap mint nap új és új alakban dobhassa piacra termékeit. A grafikát a litográfia tette arra képessé, hogy illusztratív kísérője legyen a hétköznapoknak. Kezdett lépést tartani a nyomtatással. Ám ebben a törekvésében a kőnyomást – alig néhány évtizeddel feltalálása után – máris túlszárnyalta a fényképezés. A fényképezés tehermentesítette először a kezet a képi újraalkotás folyamatában

azoktól a legfontosabb művészeti feladatoktól, amelyek most már egyedül a lencsébe pillantó szemre hárultak. Minthogy a szem gyorsabban ragad meg valamit, mint amilyen gyorsan a kéz rajzol, a képi sokszorosítás folyamata annyira felgyorsult, hogy lépést tudott tartani a beszéddel. A filmoperatőr a műteremben ugyanolyan gyorsasággal rögzíti a képeket, mint amilyen gyorsan a színész beszél. Ha a litográfiában virtuálisan ott rejtőzködött a képes újság, akkor a fényképezésben a hangosfilm volt elrejtve. A hang technikai sokszorosítását támadások érték a múlt század végén. Ezek a szerteágazó fáradozások olyan szituációt helyeztek kilátásba, amelyet Paul Valéry a következő mondattal jellemzett: „Amint a víz, gáz és elektromos áram egy szinte észrevétlen kézmozdulatra messziről lakásunkba érkezik szolgálatunkra, ugyanúgy leszünk ellátva képekkel vagy hangsorokkal, amelyek egy kicsiny mozdulatra, szinte egy jelre beállítanak hozzánk, majd ugyanúgy ismét távoznak tőlünk." 1900 körül a technikai reprodukció egy olyan standardot ért el, amelynek keretén belül nemcsak az örökségként kapott műalkotások összességét kezdte tárgyává alakítani, és ezek hatását a legalapvetőbb módon megváltoztatni, hanem saját maga számára is helyet hódított a művészi eljárásmódok között. Ennek a standardnak a tanulmányozásához semmi sem tanulságosabb, mint az, hogy két különböző megjelenési formája – a műalkotás és a filmművészet reprodukciója – hogyan hat vissza a művészet hagyományos alakjára.

II

Még a legtökéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami: a műalkotás „itt"-je és „most"-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. Ám nem máson, mint éppen ezen az egyeszeri létezésen ment végbe a történelem, amelynek ez a létezés fennállásának folyamán alá volt vetve. Ide számítanak azok a változások, amelyeket az idők folyamán fizikai állagában szenvedett el csakúgy, mint a váltakozó birtokviszonyok, amelyeknek alanya lehetett.[1] Az előbbiek nyomát csak olyan kémiai vagy fizikai jellegű elemzésekkel lehet feltárni, amelyek a reprodukciónál nem mehetnek végbe; az utóbbiak nyoma olyan tradíciónak a tárgya, amelynek követése az eredeti mű lelőhelyéről kell hogy kiinduljon.

Az „itt" és „most" adja a mű valódiságának fogalmát. A bronz patináján végzett kémiai jellegű analízis elősegítheti valódiságának megállapítását, úgyszintén a hitelesség megállapítására nézve kedvező lehet annak a kimutatása, hogy a középkornak egy meghatározott kézirata a XV. század valamelyik archívumából származik. A valódiság egész területe kivonja magát a technikai (és természetesen nem csupán a technikai) reprodukálás alól.[2] Míg azonban a valódi mű megőrzi teljes tekintélyét a manuális sokszorosítással szemben, amit rendszerint hamisításnak bélyegez meg, addig a technikai sokszorosítás esetében nem ez a helyzet. Ennek kettős oka van. Először is a technikai sokszorosítás az eredeti művel szemben önállóbbnak bizonyul, mint a manuális. A fénykép pl. kiemelheti az eredeti kép olyan nézőpontjait, amelyek csupán a beállítható és szemszögét önkényesen megválasztó lencse számára hozzáférhetők, az emberi szem számára viszont nem; vagy bizonyos eljárások segítségével (mint amilyen a nagyítás vagy az idő-

lassítás) olyan képeket rögzíthet; amelyek egyszerűen eltűnnek a természetes optika számára. Ez az első ok. Másodszor a technikai sokszorosítás az eredeti mű képét olyan szituációkba hozhatja, amelyeket még az eredeti mű sem érhet el. Mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy a vevő elé toppanhasson, akár fénykép, akár lemez alakjában. A katedrális elhagyja helyét, hogy egy művészetbarát dolgozószobájában szemléljék; a kórusmű, amelyet teremben vagy szabad ég alatt adtak elő, egy szobában szólal meg.

Azok a körülmények, amelyekbe a műalkotás technikai sokszorosításának terméke kerülhet, ha mégoly érintetlenül hagyják is a műalkotás állagát, mindenesetre megfosztják „itt"-jének és „most"-jának értékétől. Ha ez nem is csupán csak a műalkotásra érvényes, hanem ennek megfelelően pl. egy tájra is, amely a filmben a néző előtt elvonul, akkor is ez a folyamat a művészet tárgyának ama legérzékenyebb magját érinti, amelyhez fogható érzékeny maggal egyetlen természeti tárgy sem rendelkezik. Éppen ebben rejlik valódisága. Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadhatónak az összességében rejlik, materiális maradandóságától egészen történeti tanúságáig. Mivel pedig ez utóbbi az előbbin alapul, így a reprodukcióban, ahol az előbbi kikerült az emberi ellenőrzés alól, ingataggá válik az utóbbi is: a dolgok történeti tanúsága. Természetesen csak ez; ami azonban ily módon ingadozni kezd, az maga a dolog autoritása.[3]

Ami itt hiányzik, azt az aura fogalmában foglalhatjuk össze, és azt mondhatjuk: a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsorvad. E folyamat szimptomatikus; jelentősége túlmutat a művészet területén. A reprodukció technikája – így lehetne ezt általában megfogalmazni – leválasztja a re-

produkáltat a hagyomány birodalmától. Azáltal, hogy sokszorosítja a művet, egyszeri előfordulásának helyébe a tömeges előfordulást helyezi. És azáltal, hogy a reprodukció számára lehetővé teszi, hogy vevőhöz kerüljön, annak mindenkori szituációjában aktualizálja a reprodukáltat. Mindkét folyamat a hagyomány erőteljes megrendüléséhez vezet – a tradíció megrendüléséhez, ami az emberiség jelenlegi krízisének és megújulásának fonákja. E folyamatok a legszorosabb összefüggésben vannak napjaink tömegmozgalmaival. Leghatalmasabb ügynökük a film. Ennek társadalmi jelentősége, még pozitívabb alakjában is, sőt, éppen ebben, nem képzelhető el a romboló, kathartikus oldal nélkül: a kulturális örökség tradicionális értékének likvidálása nélkül. Ez a jelenség a nagy történelmi filmeknél a legkézzelfoghatóbb: mind újabb hadállásokat kerít hatalmába, és ha Abel Gance 1927-ben lelkesen így kiáltott fel: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven filmezni fognak. . . minden legenda, minden mitológia és minden mítosz, minden vallásalapító, sőt minden vallás . . . vár megvilágított feltámasztására, és a hősök a kapuknál tolonganak", akkor, anélkül, hogy gondolt volna rá, egy óriási likvidációhoz hívott meg.

III

Nagy történelmi korszakokon belül az emberi kollektíva egész létezési módjával együtt megváltozik érzékelésének módja is. Azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik – azt a közeget, amelyben végbemegy –, nem csupán a természet, hanem a történelem is befolyásolja. A népvándorlás korának, amelyben a késő római iparművészet és a Wiener Genesis létrejött, nemcsak más

művészete volt, mint az antikvitásnak, hanem más érzékelése is. A bécsi iskola tudósai, Riegel és Wickhoff, akik a klasszikus hagyomány súlya ellen hadakoztak, amely alatt ez a művészet eltemetve feküdt, elsőkként jutottak arra a gondolatra, hogy a művészetből következtetéseket vonjanak le a korra érvényes érzékelés szervezését illetően. Bármily messzemenők voltak is e felismerések, határokat szabott nekik az, hogy ezek a kutatók beérték azzal, hogy felmutassák azokat a formai ismertetőjegyeket, amelyek a késő római kor érzékelését jellemezték. Meg sem kísérelték – s talán nem is reménykedtek olyan kísérletekben –, hogy megmutassák azokat a társadalmi átalakulásokat, amelyek a szemlélet eme változásaiban fejeződtek ki. A jelenkor számára már kedvezőbbek a megfelelő felismerés feltételei. És ha az érzékelés közegének azon változásait, amelyeknek kortársai vagyunk, csak az aura széthullásaként érthetjük meg, ki kell mutatnunk e széthullás társadalmi feltételeit.

Ajánlatos a fentebb, a történelmi tárgyak számára javasolt aura fogalmát a természetes tárgyak aurájának fogalmán illusztrálni. Ez utóbbit definiáljuk egy valamely távolság egyszeri megjelenéseként, ha mégoly közel legyen is. Ha nyári délutáni pihenőn szemünkkel követjük egy hegy vonulatát a láthatáron, vagy egy pihenő emberre árnyékot vető ágat – ezt azt jelenti, hogy magunkba szívjuk ezeknek a hegyeknek, ennek az ágnak az auráját. E leírás nyomán könnyen belátható az aura jelen széthullásának társadalmi meghatározottsága. Ez két körülményen alapul, amelyeknek mindegyike összefügg a tömegek növekvő jelentőségével a mai életben. Ugyanis: a mai tömegeknek éppoly szenvedélyes óhaja az, hogy a dolgokat térben és emberileg „közelebb" hozzák,[4] mint amennyire arra törekszenek, hogy minden adottság egyszeri voltát leküzdjék az adottság reproduk-

ciójának elkészítésével. Nap mint nap mind elháríthatatlanabbul érvényre jut az az igény, hogy a lehető legközelebbi közelből jussunk képben, még inkább azonban képmásban, sokszorosításban a tárgy birtokába. És a reprodukció, ahogy azt az illusztrált újság és a filmhíradó tálalja, csalhatatlanul különbözik a képtől. Egyszeriség és tartósság a képben éppoly szorosan összefonódik egymással, mint a reprodukcióban a futó pillanat a megismételhetőséggel. A tárgy kibontakozása burkából, az aura szétbomlása egy olyan érzékelést jelez, amelynek „a világban található egyformaság iránti érzéke" annyira megnőtt, hogy a sokszorosítás segítségével az egyszeri jelenségből is ezt az egyformaságot nyeri. Így jelentkezik a szemlélet területén az, ami az elmélet területén a statisztika növekvő jelentőségeként válik feltűnővé. A realitás kiegyelítő hatása a tömegekre, és a tömegeké a realitásra, határtalan horderejű folyamat, mind a gondolkodás, mind a szemlélet számára.

IV

A műalkotás egyedisége azonos a tradíció összefüggésébe való beágyazottságával. Maga ez a tradíció persze valami nagyon is élénk, rendkívül változó. Egy antik Venus-szobornak például más tradíció-kapcsolata volt a görögöknél, akik ezt a kultusz tárgyává tették, mint a középkori papoknál, akik bajt hozó bálványt láttak benne. Ami azonban mindkét félnél megvolt, az a szobor egyedisége, más szóval, aurája. A műalkotás tradícióösszefüggésbe való beágyazásának eredeti módja a kultuszban fejeződött ki. A legrégibb műalkotások, mint tudjuk, valamilyen szertartás szolgálatában keletkeztek, éspedig először valamely mágikus, aztán valamilyen val-

lásos rituálé szolgálatában. Mármost döntő jelentőségű, hogy a műalkotásnak ez az auratikus létezési módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától.[5] Más szavakkal: a „valódi" műalkotás sajátos értékét az a szertartás alapozza meg, amelyben eredeti és első használati értéke volt. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett, a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott szertartás.[6] A szépség profán szolgálata, amely a reneszánsszal fejlődött ki, s három századon át maradt érvényben, az időszak elmúltával, s az első őt ért súlyos megrázkódtatáskor világosan felismerhetővé tette ezeket az alapokat. Amikor ugyanis az első igazán forradalmi sokszorosítóeszköz, a fényképezés felbukkanásával (s egyidőben a szocializmus eszméjének beköszöntésével) a művészet megérezte a valóság közeledtét, amely további száz esztendő múlva félreismerhetetlenné vált, akkor a l'art pour l'art tanával reagált, amely a művészet teológiája. Egyenesen belőle származott továbbá a „tiszta" művészet ideájának alakjában jelentkező negatív teológia, amely nemcsak minden szociális funkciót, hanem minden objektív tárgy által történő meghatározást is elutasít. (A költészetben Mallarmé jutott elsőként erre az álláspontra.)

Az elmélkedés számára, amely a műalkotással foglalkozik technikai sokszorosíthatóságának korában, elengedhetetlen, hogy ezeket az összefüggéseket érvényesítse. Mert ezek azt a felismerést készítik elő, amely itt döntő: a műalkotás technikai sokszorosíthatósága első ízben szabadítja fel a művet a szertartásokon való élősdi részvételtől. A reprodukált műalkotás mind fokozottabb mértékben válik egy sokszorosíthatóságra szánt műalkotás reprodukciójává.[7] A fényképlemezről például a levonatok sokasága készíthető el, itt értelmetlenség lenne valódi másolatról beszélni. Amely pillanatban azonban a valódiság mércéje

csődöt mond a műalkotás termelésére nézve, megváltozik a művészet teljes funkciója is. A szertartásban gyökerezettsége helyére másféle gyakorlatban való megalapozottsága lép: tudniillik a politikában való megalapozottság.

V

A műalkotások recepciója különböző hangsúlyokkal történik, melyek közül pólusokként emelkedik ki kettő. Az egyik a kultikus értéken alapul, a másik a műalkotás kiállítási értékén.[8] A művészi termelés olyan képződményekkel indul, amelyek a kultusz szolgálatában állanak. Ezeknél a képződményeknél úgy tűnik, fontosabb az, hogy léteznek, mint az, hogy látni fogják őket. A jávorszarvas, amelyet a kőkorszakbeli ember barlangjának falán ábrázol, a varázslat eszköze. Bár embertársai előtt állítja ki, mindenekelőtt mégis a szellemeknek szánja. A kultikus érték mint olyan, ma épp arra látszik törekedni, hogy rejtve tartsa a műalkotást: bizonyos istenszobrok csak a pap számára férhetők hozzá a cellában. Bizonyos madonnaképek majd az egész év folyamán letakarva maradnak, bizonyos középkori dómokon található szobrok a sík földön álló szemlélő számára nem láthatók. Az egyes művészeti ágaknak a rituálé öléből történő emancipációjával egyre több alkalom nyílik a művek kiállítására. Egy ide-oda küldhető mellszobor-portré kiállíthatósága nagyobb, mint azé az istenszoboré, melynek kötött helye a templom belsejében van. A táblakép kiállíthatósága nagyobb a mozaikénál vagy a freskóénál, amelyek megelőzték. És ha egy mise kiállíthatósága eleve talán nem is volt csekélyebb egy szimfóniaénál, mégis a szimfónia abban az időpontban keletkezett, amikor kiállíthatósága a miséénél nagyobbnak ígérkezett.

A műalkotás technikai sokszorosításának különböző módszereivel a mű kiállíthatósága oly hatalmas mértékben megnövekedett, hogy a két pólusa közötti mennyiségi eltolódás, akárcsak az őskorban, természetének minőségi megváltozásába csap át. Ahogy ugyanis az őskorban a műalkotás kultikus értékében rejlő abszolút súly által elsősorban a mágia eszközévé lett, amelyet mint műalkotást bizonyos mértékben csak később ismertek fel, ugyanúgy válik ma a műalkotás a kiállítási értékben rejlő abszolút súly által egészen új funkciókkal rendelkező képződménnyé, amely funkciók közül a számunkra tudatosult, a művészi emelkedik ki olyanként, amelyet később talán mellékesnek tekintünk majd.[9] Annyi biztos, hogy jelenleg a fényképezés, továbbá a film nyújtja ennek a felismerésnek leghasználhatóbb alkalmazásait.

VI

A fényképezésben a kiállítási érték az egész vonalon kezdi kiszorítani a kultikus értéket. Ez azonban nem hátrál ellenállás nélkül. Az utolsó sáncok mögé húzódik, és ez a sánc az emberi arc. A portré semmiképpen sem véletlenül áll a korai fényképezés középpontjában. A kép kultikus értéke a távoli vagy elhunyt szeretteinkre való emlékezés kultuszában találta meg utolsó menedékét. A korai fényképeken látható emberi arcok futó kifejezéseiben hat utoljára az aura. Ez adja az arcok mélabús és semmi mással össze nem hasonlítható szépségét. Ahol azonban az ember visszahúzódik a fényképről, ott a kultikus értékkel szemben az első alkalommal fölényesen lép fel a kiállítási érték. Abban, hogy ennek a folyamatnak kijelölte a maga helyét, egyedülálló jelentősége van Atget-nak, aki 1900 táján Párizs utcáit néptelen állapotban

örökítette meg. Nagyon is joggal mondták róla, hogy úgy örökítette meg ezeket az utcákat, mint valamilyen tett színhelyét. A tett színhelye is néptelen. A bizonyítékok miatt készítenek felvételt róla. A fényképfelvételek Atget-nál kezdenek bizonyítékokká válni a történelmi folyamatban. Ez adja rejtett politikai jelentésüket. Bizonyos értelemben már igénylik a tudomásulvételt. Nemigen illik hozzájuk a szabadon lebegő elmélkedés. Nyugtalanítják a szemlélőt; azt érzi: keresnie kell hozzájuk egy bizonyos utat. Ugyanakkor úttörő elmék nyomtatni kezdik számára az illusztrált újságokat. Akár valódiakat, akár hamisakat – mindegy. Ezekben lett először kötelező érvényű a felirat. S világos, hogy e felirat jellege egészen más, mint egy festmény feliratáé. A direktívák, amelyeket a képek szemlélője az illusztrált folyóiratban a feliratok révén kap, a filmben rövidesen még precízebbek és parancsolóbbak lesznek, ahol úgy tűnik, hogy minden egyes kép felfogását a megelőző képek egymásutánja írja elő.

VII

Az a vita, amely a XIX. század folyamán a festészet és a fotoművészet között termékeik művészi értéke körül folyt, ma félrevezetőnek és zavarosnak tűnik. Ez azonban nem mond ellent a vita jelentőségének, hanem inkább aláhúzza. Ez a vita valójában egy világtörténelmi átalakulás kifejeződése volt, amely átalakulás mint olyan a két partner közül egyik számára sem tudatosult. Azáltal, hogy a művészet technikai sokszorosíthatóságának kora eloldotta a művészetet kultikus alapjától, örökre kialudt autonómiájának látszata. A művészet funkcióváltozása azonban, amely ezzel együtt adódott, kihullott

a század látómezejéből. S a film kifejlődését átélő XX. század figyelmét is sokáig elkerülte.

Már korábban is sok hiábavaló éleselméjűséget pazaroltak ama kérdés eldöntésére, hogy művészet-e a fényképezés – anélkül, hogy egy megelőző kérdést tettek volna fel: vajon a fényképezés feltalálása nem változtatta-e meg a művészet összjellegét –, s a filmteoretikusok is csakhamar átvették ezt az elhamarkodott kérdésfeltevést. Ám azok a nehézségek, amelyeket a fotóművészet okozott a hagyományos esztétikának, gyerekjáték volt azokhoz képest, amelyeket a film teremtett. Innen az a vak erőszakosság, amely kezdetben jellemzi a filmelméletet. Így veti össze például Abel Gance a filmet a hieroglifákkal: „Most tehát, egy igen figyelemreméltó visszakanyarodás következtében ismét oda jutottunk, ahol voltunk: az egyiptomiak kifejezési síkjára... A képi nyelv még nem ért meg teljesen, mert szemünk még nem éri fel. Még nincs elég tisztelet, nincs elég kultusz ahhoz, ami belőle megnyilatkozik." Vagy mint Séverin-Mars írja: „Mely művészetnek volt... poetikusabb és ugyanakkor reálisabb álma! Ilyen szemszögből nézve a film egészen összehasonlíthatatlan kifejezőeszközt jelentene, és atmoszférájában csak a legnemesebb gondolkodású személyeknek szabadna mozogniuk életútjuk legtökéletesebb és legtitokzatosabb pillanataiban." Alexandre Arnoux pedig a maga részéről a némafilmről szóló fantáziáját éppenséggel ezzel a kérdéssel zárja: „Nem kellene-e mindazon merész leírásnak, amelyeket most felhasználtunk, az ima definíciójához vezetniük?" Nagyon tanulságos látvány, hogy miként kényszeríti a filmnek a „művészet"-hez való sorolását célzó törekvés ezeket a teoretikusokat arra, hogy páratlan kíméletlenséggel kultikus elemeket magyarázzanak bele a filmbe. Pedig amikor ezeket a spekulációkat közzétették, már léteztek

olyan művek, mint a *L'Opinion publique* és a *La ruée vers l'or.* Ez azonban nem gátolja Abel Gance-t abban, hogy felhasználja hasonlatát a hieroglifákkal, Séverin-Mars pedig úgy beszél a filmről, ahogyan Fra Angelico képeiről lehetne beszélni. Jellemző, hogy ma is, különösen reakciós szerzők, ugyanebben az irányban keresik a film jelentőségét, ha nem is épp a szakrálisban, legalábbis a természetfelettiben. A *Szentivánéji álom* Reinhardt-féle megfilmesítése alkalmával Werfel állapította meg, hogy kétségtelenül a külvilág steril kópiája – utcáival, intérieurjeivel, pályaudvaraival, éttermeivel, autóival és strandjaival – volt az, ami mindeddig annak útjában állt, hogy a film a művészet birodalmába lendülhessen. „A film még nem ragadta meg . . . igazi értelmét és valóságos lehetőségeit . . . Ezek abban az egyedülálló képességében rejlenek, hogy természetes eszközökkel és összehasonlíthatatlan meggyőző erővel képes a tündérit, a csodálatosat, a természetfölöttit kifejezésre juttatni."

VIII

A színházban a színész művészi teljesítményét saját tulajdon személyében véglegesen prezentálja a publikumnak; ezzel szemben a filmszínész művészi teljesítményét egy apparátus útján mutatja be. Ennek kétféle következménye van. Az a gép, amely a filmszínész teljesítményét viszi közönség elé, nem alkalmas arra, hogy a színészi teljesítményt totalitásként respektálja. A közönség állásfoglalását ehhez a teljesítményhez az operatőr irányítja. Az állásfoglalások egymásutánja, amelyet a vágó a neki átengedett anyagból komponál – képezi a készre montírozott filmet. A film összefogja a mozgásmozzanatok bizonyos mennyiségét, amelyekben a kamera mozgásának

mozzanatait kell felismernünk – a speciális beállításokról, valamint totálfelvételekről nem is szólva. Így a színész teljesítményét egy sor optikai tesztnek vetik alá. Ez az első következménye annak a körülménynek, hogy a filmszínész teljesítményét a gép adja elő. A második következmény azon alapul, hogy a filmszínész, mivel nem ő maga prezentálja teljesítményét a közönségnek, kénytelen lemondani arról a színpadi színész számára fenntartott lehetőségről, hogy teljesítményével az előadás alatt alkalmazkodjék a közönséghez. Így a közönség a szereplőhöz fűződő semmiféle személyes érintkezés által meg nem zavart véleményező magatartását veszi föl. A közönség csak annyira éli bele magát a szereplő helyzetébe, amennyire beleéli magát az apparátusba. Ez veszi így át annak magatartását: kísérletezik.[10] Ez nem olyan magatartás, amelynek kultikus értékeket tulajdoníthatnánk.

IX

A film esetében nem annyira az az érdekes, hogy az ábrázoló színész a közönségnek másvalakit mutat, hanem az, hogy saját magát az apparátusnak ábrázolja. Pirandello egyike volt az elsőknek, akik megérezték a színészi ábrázolásnak ezt a teszt-teljesítmény által történő átváltozását. Megjegyzéseit, amelyeket *Forog a film* című regényében erről a tárgyról olvashatunk, csak kevéssé befolyásolja az, hogy ezek a dolgok negatív oldalának kidomborítására szorítkoznak. Még kevésbé korlátozó itt az, hogy e megjegyzések a némafilmhez kapcsolódnak. Mert a hangosfilm erre nézve semmilyen alapvető változást nem hozott. A döntő az marad, hogy egy – vagy a hangosfilm esetében két – felvevőgép számára játszanak.

„A filmszínész – írja Pirandello – úgy érzi magát, mintha számkivetésben lenne. Nemcsak a színpadról száműzetett, hanem saját személyétől is. Sötét szorongással érzi ezt a megmagyarázhatatlan ürességet, amely azáltal keletkezik, hogy teste széthulló jelenséggé válik, amely elillan és amelyet megfosztanak realitásától, életétől, hangjától, meg mozgás közben maga előidézte zajaitól, hogy néma képpé váljék, amely pillanatig a vásznon remeg, majd a csöndben eltűnik . . . A kis apparátus fog az ő árnyékával a közönség előtt játszani, és a művésznek meg kell elégednie azzal, hogy az apparátus előtt játszik." Ugyanezt a tényállást a következőképpen lehet jellemezni: először kerül az ember – és ez a film műve – olyan helyzetbe, hogy ugyan egész élő személyével, de annak aurájáról lemondva fejt ki hatást. Mert az aura kötődik „itt"-jéhez és „most"-jához. Nincs róla képmás. Az aura, mely a színpadon Macbeth körül van, nem oldható le arról az auráról, amely az élő közönség számára a Macbethet játszó színész körül jön létre. A műteremben történt felvétel sajátossága azonban abban áll, hogy az apparátust iktatja a közönség helyére. Így el kell esnie annak az aurának, mely a szereplőt körülveszi – és ezzel egyidejűleg a szerep körüli aurának is.

Nincs semmi csodálkozni való azon, hogy éppen egy olyan drámaíró, mint Pirandello, a film jellemzése során önkénytelenül rátapint annak a krízisnek az alapjára, amely szemünk láttára támadja meg a színházat. A teljességgel a technikai reprodukció révén felfogott, sőt – mint a film esetében –, abból származó műalkotással szemben ténylegesen nincs döntőbb ellentét a színpadnál. Minden behatóbb vizsgálódás ezt erősíti meg. Szakértő megfigyelők már régen felismerték, hogy a filmbeli ábrázolás „majdnem mindig azzal éri el a legnagyobb hatást ha lehető legkevésbé »játszanak« benne . . ." A végső

fejlődést 1932-ben Arnheim abban látja, „hogy a színészt kellékként kezeljék, amelyet jellemző módon választanak ki, és ... illesztik a megfelelő helyre.”[11] Ezzel azonban a legszorosabban összefügg valami más is. A színész, aki a színpadon ágál, szintén belehelyezi magát egy szerepbe. A filmszínésznek erről gyakran le kell mondania. Az ő teljesítménye egyáltalán nem egységes, hanem sok részteljesítményből tevődik össze. A műterem kibérelésének, a partnerek szabad idejének, a dekorációnak stb.-nek esetleges szempontjai mellett a gépezet elemi szükségszerűségei is a színész játékát egy sor montírozható epizódra bontják szét. Mindenekelőtt a világításról van szó, amelynek felszerelése egy a filmvásznon egységesen sebes lefolyással megjelenő folyamat ábrázolását egy sor egyenkénti felvételbe kényszeríti, amelyek a műteremben esetleg órákig eltartanak. A kézzelfoghatóbb montázsokról nem is szólunk. Így az ablakból történő kiugrást a műteremben állványról való leugrás formájában lehet leforgatni, az ezután következő szökést azonban adott esetben hetekkel később, külső felvételen. Egyébként könnyen konstruálhatunk ennél sokkal paradoxabb eseteket is. Az ajtón kopogtatnak, ezután azt kívánhatják a színésztől, hogy ijedjen meg. Ez az összerázkódás talán nem történt a kívánságnak megfelelően. Akkor a rendező ahhoz a megoldáshoz folyamodhat, hogy alkalomadtán, amikor a színész ismét a műteremben van, annak tudta nélkül háta mögött lövést adat le. A színész ijedtségét ebben a pillanatban fel lehet venni, és be lehet montírozni a filmbe. Semmi sem mutatja ennél drasztikusabban a művészet elmenekülését a „szép látszat” birodalmából, ami pedig oly sokáig egyedül számított alkalmasnak a művészet virágzására.

X

A színész megütközése a felvevőgép előtt, ahogy Pirandello leírja, eleve ugyanaz a fajta megütközés, mint az emberé tükörbeli megjelenésén. Ám itt a tükörkép tőle elválasztható, szállítható lett. És hova viszik? A közönség elé.[12] A filmszínész tudja, hogy míg ő a felvevőgép előtt áll, addig végső fokon a közönséggel van dolga: a vásárlók közönségével, akik a piacot jelentik. Ez a piac, amelyre nemcsak munkaerejével, hanem tetőtől talpig, egész lényével rálép, a rá kiszabott teljesítmény pillanatában az ő számára éppoly megfoghatatlan, akárcsak valamely gyártmány számára, amelyet gyárilag állítanak elő. Nincs-e része ennek a körülménynek abban a szorongásban, abban az új félelemben, amely, Pirandello szerint, a felvevőgép előtt fogja el a szereplőt? A film az aura elsorvadására a „personality"-nek, a személyiségnek a műtermen kívüli mesterséges felépítésével válaszol, a filmtőke által támogatott sztárkultusz konzerválja a személyiség ama varázsát, amely már rég csak árujellegének poshadó varázsában rejlik. Amíg a filmtőke marad hangadó, addig általában a mai film javára nem írható semmi egyéb forradalmi érdem, mint a művészetről alkotott hagyományos elképzelések forradalmi kritikájának támogatása. Nem vitatjuk, hogy a mai film különleges esetekben ezen túl is elősegítheti a forradalmi kritikát a társadalmi viszonyokon, sőt a tulajdonviszonyok rendjén. De a jelen vizsgálat súlypontja éppoly kevéssé nyugszik ezen, mint a nyugat-európai filmgyártásé.

A film technikájához éppúgy, mint a sportéhoz, hozzátartozik az, hogy mindenki félig szakemberként vesz részt az elért teljesítményekben. Egyszer kell csak meghallgatni egy kerékpárjára támaszkodó lapkihordó fiúcsoportot, amint megvitatja egy kerékpárverseny ered-

ményeit, hogy megértsük ezt a tényállást. Nemhiába rendeznek lapkiadók versenyeket lapkihordóiknak. Ez mindig nagy érdeklődést kelt a résztvevők között. Mert ezeken a rendezvényeken a győztesnek lehetősége nyílik arra, hogy lapkihordóból kerékpárversenyzővé emelkedjék. Így például a heti híradó mindenkinek lehetőséget ad arra, hogy járókelőből filmstatisztává emelkedjék. Ily módon esetleg még egy műalkotásban is viszontláthatja magát. Minden mai ember igényt támaszthat arra, hogy filmen szerepeljen. Ez az igény akkor válik leginkább érthetővé, ha egy pillantást vetünk a mai irodalom történelmi szituációjára.

Századokon át az volt a helyzet az irodalomban, hogy csekély számú íróval szemben állt az olvasók sokezerszeres száma. A múlt század vége felé ez megváltozott. A sajtó növekvő elterjedésével, ami egyre újabb politikai, vallási, tudományos, hivatásbeli, helyi szerveket állított az olvasó társadalom rendelkezésére, az olvasók mind nagyobb tömegei kerültek – eleinte esetenként – az írók közé. Ez úgy kezdődött, hogy a napisajtó megnyitotta nekik „leveleslădáját", és ma az a helyzet, hogy alig van olyan dolgozó európai, aki elvben nem találhatna alkalmat valamilyen munkatapasztalat, panasz, riport vagy más efféle publikációjára. Ezzel kezdi elveszteni alapvető jellegét a szerző és közönség közötti megkülönböztetés. E megkülönböztetés funkcionálissá válik, esetről esetre innen vagy onnan szemlélendő. Az olvasó mindig kész arra, hogy íróvá legyen. Szakértőként, amivé a rendkívül specializált munkafolyamatban így vagy úgy válnia kellett – legyen akár egy kisebb teljesítmény szakértőjévé –, út nyílik számára a szerzőséghez. A Szovjetunióban maga a munka jut szóhoz. S a szóbeli ábrázolás részét alkotja annak a képességnek, amely gyakorlásához szükséges. Az irodalmi illetékesség már nem a speciali-

zásban, hanem a politechnikai képzésben leli alapját, és így közvagyonná vált.[13]

Mindez minden további nélkül vonatkoztatható a filmre is, ahol azok az eltolódások, amelyek az irodalomban századokat vettek igénybe, itt egy évtized leforgása alatt mentek végbe. Mert a film gyakorlatában – mindenekelőtt az orosz filmében – ezt az eltolódást helyenként máris megvalósították. Az orosz filmekben játszó színészek egy része nem a számunkra megszokott értelemben vett színész, hanem olyan ember, aki *magát* ábrázolja – éspedig elsősorban a munka folyamatában. Nyugat-Európában a film kapitalista kizsákmányolása megtiltja annak a jogosult igénynek a figyelembevételét, amelyet a ma embere támaszt önmagának reprodukciója iránt. Ilyen körülmények között a filmiparnak minden érdeke az, hogy a tömegek részvételét illuzórikus elképzelésekkel és kétértelmű spekulációkkal ösztökélje.

XI

Egy film-, de különösen egy hangosfilm-felvétel olyan látványt nyújt, amilyen ennek előtte soha és sehol sem volt elképzelhető. Olyan folyamat ez, amelyhez nem rendelhető egyetlenegy olyan álláspont sem, amiből kiindulva a játéktörténéshez mint olyanhoz nem tartozó felvevőkészülék, egy világító gépezet, az asszisztens-stáb a néző számára láthatóvá válhatna. (Még akkor sem, ha pupillájának beállítása egybeesik a felvevőkészülékével.) Ez a körülmény – inkább, mint minden más – felszínesekké és jelentéktelenekké teszi a némileg fennálló hasonlatosságokat a filmműteremben és a színpadon lejátszott jelenet között. A színház elvileg ismeri azt a helyet, ahonnan a történés nem minden további nélkül

tekinthető illúziókeltőnek. Ezzel szemben a filmben felvett jelenet esetében nincs ilyen hely. A film illúziókeltő természete másodlagos jellegű, a vágás eredménye. Azaz: a filmműteremben a műszerezettség oly mélyen hatol bele a valóságba, hogy annak tiszta, a felvevőgép idegen testétől mentes szemlélete egy különös eljárás eredménye, nevezetesen a saját kezűleg beállított felvevőgéppel végzett felvételé, és annak más, de hasonló fajta felvételekkel való összevágásáé. A realitásnak a felvevőgéptől mentes szemlélete itt annak legmesterkéltebb szemléletévé vált, és a közvetlen valóság látványa kék virág lett a technika országában.

Ez a helyzet, amely annyira elüt a színház helyzetétől, még tanulságosabban szembesíthető azzal, ami a festészetben található. Itt azt a kérdést kell feltennünk: hogyan viszonyul az operatőr a festőhöz? Megválaszolására legyen szabad egy kiegészítő képet használnunk, amely az operatőrnek a sebészetben használatos fogalmára támaszkodik. A sebész egy olyan rendszer egyik pólusát képviseli, amelynek másik pólusán a mágus áll. A mágus magatartása, aki kézrátevéssel gyógyítja betegét, különbözik a sebészétől, aki műtétet végez a betegen. A mágus fenntartja a természetes távolságot önmaga és a kezelt beteg között; pontosabban: ha – kézrátevéssel – egy keveset csökkent is a távolságon, nagyon megnöveli azt a tekintélyével. A sebész fordítva jár el: csökkenti a távolságot a kezelt személyhez, annak belsejébe hatolva, és csak kevéssel növeli ezt – azzal az óvatossággal, amivel keze a szervek között mozog. Egyszóval: a mágussal ellentétben (aki pedig még a gyakorló orvosban is benne rejtőzik) a sebész lemond a döntő pillanatban arról, hogy betegével mint ember álljon szembe, inkább operatívan hatol testébe. – A mágus és a sebész magatartása a festőével és a filmoperatőrével hasonlítha-

tó össze. A festő munkájában megőrzi a természetes távolságot tárgyához, a filmoperatőr viszont mélyen behatol az esemény szövedékébe.[14] Mindketten rendkívül különböző képeket nyernek. A festőé totális, az operatőré viszont sokszorosan szétdarabolt, amelynek részei valamilyen új törvény szerint illeszkednek ismét össze. Ily módon a realitás filmbeli ábrázolása a mai ember számára azért összehasonlíthatatlanul jelentősebb, mert ez a filmszerű ábrázolás a valóságnak a műszerek nélküli szemléletét, amelyet az ember a műalkotástól joggal elvárhat, éppen a műszerekkel való legintimebb áthatás útján biztosítja.

XII

A műalkotás technikai sokszorosíthatósága megváltoztatja a tömegek viszonyát a művészethez. A legelmaradottabb viszonyulásból, pl. a Picassóhoz való viszonyból átcsap a leghaladóbba, például Chaplinnel kapcsolatban. Emellett a haladó magatartást az jellemzi, hogy benne a látás és az átélés öröme közvetlen és bensőséges kapcsolatba kerül a szakértői megítélés magatartásával. Egy ilyen összekapcsolódás fontos társadalmi tünet. Minél jobban csökken ugyanis egy művészet társadalmi jelentősége, annál inkább elválik egymástól – a közönségben – a kritikai és a műélvező magatartás. A konvencionalitást kritikátlanul élvezik, az igazán újat ellenszenvvel kritizálják. A moziban egybeesik a közönség kritikai és élvezői magatartása. Éspedig itt a döntő körülmény: sehol másutt nem mutatkozik meg úgy, mint a moziban, hogy az egyéni reakciókat, amelyek a tömeg reakcióját adják, már eleve a hamarosan bekövetkező tömörülés határozza meg. S miközben az egyének megnyilat-

koznak, kontrollálják is magukat. Továbbra is hasznos lesz a összehasonlítás a festészettel. A festmény mindig is teljes joggal igényelt egy vagy csak néhány szemlélőt. Hogy a festményeket a nagyközönség szimultán szemléli, ahogyan ez a XIX. században divatba jön, a festészet válságának korai tünete, és ezt semmiképpen sem egyedül a fényképezés, hanem ettől viszonylag függetlenül a műalkotás tömegigénye váltotta ki.

Az a helyzet, hogy a festészet képtelen felkínálni tárgyát a szimultán kollektív-recepció számára, ahogy ez korábban az építészetre, egykor az eposzra illett, s ma a filmre illik. S bármily kevéssé is vonhatók le eleve ebből következtetések a festészet társadalmi szerepére vonatkozóan, ez mégis súlyosan esik latba ott, ahol a festészet sajátos körülmények következtében és bizonyos mértékig természete ellenére közvetlenül kerül szembe a tömeggel. A középkor templomaiban és kolostoraiban, valamint a fejedelmi udvarokban egészen a XVIII. század végéig a festmények kollektív recepciója nem szimultán módon, hanem sokszoros fokozatossággal és hierarchikusan közvetítve történt. Amennyiben ez megváltozott, akkor ebben az a különös konfliktus jut kifejezésre, amelybe a kép technikai sokszorosíthatósága bonyolította a festészetet. De ha vállalkoztak is arra, hogy a festészetet galérikában és szalonokban a tömegek elé vigyék, akkor sem volt arra mód, hogy a tömegek az efféle recepcióban saját magukat szervezhessék és ellenőrizhessék.[15] Így ugyanannak a közönségnek, amely haladóan reagál egy filmgroteszkre, maradivá kell lennie a szürrealizmus láttán.

XIII

A filmet nem csupán az a mód jellemzi, ahogy az ember a felvevőkészülék elé áll, hanem az is, ahogy annak segítségével a környező világot ábrázolja magának. A teljesítménypszichológiába vetett egyetlen pillantás illusztrálja a felvevőgép tesztező képességét. A pszichoanalízisre vetett pillantás ugyanezt más oldalról világítja meg. A film ismeretvilágunkat valóban olyan módszerekkel gazdagította, amelyek a freudi elmélet módszereivel világíthatók meg. Egy beszédben ejtett hiba ötven évvel ezelőtt többé-kevésbé észrevétlen maradt. Kivételnek számíthatott, hogy ilyen elszólás egy csapásra ismeretlen távlatokat tárjon fel olyan helyen, amelyen korábban átsiklottak. *A mindennapi élet pszichopatológiája* óta mindez megváltozott. Ez izolált és egyúttal elemezhetővé tett olyan dolgokat, amelyek korábban észrevétlenül úsztak tova az észlelt dolgok széles áramában. A film az érzékelés hasonló elmélyülését vonta maga után a szemmel látható – s most már hallható – ismeretvilág egész terjedelmében. Ez csupán a fonákja annak a tényállásnak, hogy a filmen felvonuló teljesítmények sokkal egzaktabbak és jóval több szempont szerint elemezhetők, mint a festményen vagy a színpadi jelenetben megmutatkozó teljesítmények. A festészettel szemben a szituáció összehasonlíthatatlanul pontosabb megjelölése az, ami a filmben ábrázolt teljesítmény fokozottabb analizálhatóságát eredményezi. A színpadi jelenettel szemben itt a fokozottabb izolálhatóság a feltétele a filmszerűen ábrázolt teljesítmény fokozottabb elemezhetőségének. Ennek a körülménynek az a legjelentősebb következménye, hogy előmozdítja művészet és tudomány kölcsönös egymásba hatolását. Valójában aligha állapítható meg többé valamely meghatározott szituáción belül tisztán kipreparált

magatartásról, akárcsak egy test valamelyik izmáról, hogy mivel bilincsel le inkább: artisztikus értékeivel vagy tudományos értékesíthetőségével. A film egyik forradalmi funkciója az lesz, hogy azonosként teszi felismerhetővé a fényképezésnek korábban túlnyomórészt szétválasztott művészi és tudományos értékesítését.[16]

Míg a film nagytotálokkal, számunkra ismert kellékek rejtett részleteinek hangsúlyozásával, banális miliők feltárásával – az objektív lencséjének zseniális irányítása révén – egyrészt szaporítja a létezésünket kormányzó kényszerűségek felismerését, másrészt hatalmas, nem is sejtett játékteret biztosít számunkra! Kocsmáink és nagyvárosi utcáink, hivatalaink és bútorozott szobáink, pályaudvaraink és gyáraik, úgy tűnt, reménytelenül magukba zárnak minket. Ekkor jött a film, s felrobbantotta ezt a börtönvilágot a tizedmásodpercek dinamitjával, úgyhogy most nyugodtan kalandos utakra vállakozunk e börtön szerteszórt romjai között. A nagyfelvétel alatt a tér, az időlassító alatt a mozgás nyúlik meg. S amint a nagyításnál nem csupán annak a puszta megmagyarázásáról van szó, amit „különben is" pontatlanul látunk, hanem inkább az anyag teljesen új strukturális képződményei kerülnek előtérbe, éppúgy az időlassító sem csupán ismert mozgásmotívumokat tár fel, hanem ezekben az ismert motívumokban egészen ismeretleneket fedez fel, „amelyek egyáltalán nem gyors mozgások lelassulásaiként, hanem tulajdonképpen suhanó, lebegő, földöntúli mozgásoknak hatnak". Ily módon kézenfekvő, hogy más természet kínálkozik a kamerának, s más a szemnek. Más mindenekelőtt azért, mert az ember által tudatosan áthatott tér helyére egy öntudatlanul áthatott tér lép. Ha már megszokott dolog is az, hogy valaki – akár csak elnagyolva is – számot tud adni magának az emberi járásról, akkor minden bizonnyal semmit sem tud a kilépés törtmásodpercnyi részében felvett

tartásról. Ha már nagyjából ismerjük a kézmozdulatot, amellyel az öngyújtó vagy a kanál után nyúlunk, akkor is alig tudunk valamit is arról, ami a kéz és a fém között ezalatt tulajdonképpen lejátszódik, nem is beszélve arról, hogy mindez hogyan ingadozik különböző kedélyállapotaink során. Itt avatkozik be a kamera, a döntött kamera, a kocsizás a belső vágás adta lehetőségekkel, a folyamat megnyújtásával és összesűrítésével, közelítésével és távolításával. Az optikailag tudattalanról csak általa szerzünk tudomást, mint ahogy az ösztönösen-öntudatlanról a pszichoanalízis által.

XIV

Mindig is az volt a művészet egyik legfontosabb feladata, hogy olyan keresletet hozzon létre, amelynek teljes kielégítésére még nem jött el az óra.[17] Minden művészi forma történetének vannak kritikus időszakai, amikor ez a forma olyan effektusokra törekszik, amelyek kényszer nélkül csakis egy megváltozott technikai színvonalon, vagyis új művészi formában jöhetnek könnyedén létre. A művészet sajátos, méghozzá az úgynevezett hanyatló korszakban létrejövő extravaganciái és nyersességei valójában a művészet leggazdagabb történeti erőcentrumából fakadnak. Utoljára a dadaizmus duzzadt ilyen barbarizmusoktól. Ösztönző ereje csak most válik felismerhetővé: a dadaizmus a közönség által ma a filmben keresett effektusokat a festészet (illetve az irodalom) eszközeivel kísérelte meg előidézni.

A keresletnek minden alapjában véve új, úttörő kibontakoztatása túl fut eredeti célján. A dadaizmus ezt oly mértékben teszi, hogy a piaci értékeket, amelyek magas fokon sajátjai a filmnek, feláldozza ebben az

itt leírt alakban számára magától értetődően nem tudatos, jelentős intenciók javára. A dadaisták sokkal kevesebbet törődnek műalkotásaik értékesíthetőségével, mint a szemlélődő elmerülés tárgyaiként való értékesíthetetlenségükkel. Ezt az értékesíthetetlenséget nem utolsósorban anyaguk alapvető lealacsonyításával próbálják meg elérni. Költeményeik „szósaláták", trágár fordulatokat és mindenféle elképzelhető nyelvi hulladékot tartalmaznak. Nincs másképp ez festményeikkel sem, amelyekre gombokat vagy menetjegyeket ragasztottak. Amit ilyen eszközökkel elérnek, az az alkotó munka aurájának kíméletlen megsemmisítése, amire a termelés eszközeivel ütik rá a sokszorosítás bélyegét. Lehetetlen Arp valamennyi képe vagy August Stramm egyik költeménye előtt úgy engedni magunknak időt koncentrációra és állásfoglalásra, mint egy Derain-kép vagy egy Rilke-költemény előtt. Az elmélyedéssel szemben – amely a polgárság hanyatlása során az aszociális magatartás iskolájává vált – a szórakoztatás igénye lépett fel mint a szociális magatartás egyik válfaja.[18] A dadaista kinyilatkoztatások valóban igen vehemens szórakozást biztosítottak, amikor a műalkotást egy botrány középpontjává tették. E művek mindenekelőtt annak az egy követelménynek tettek eleget, hogy nyilvános bosszúságot okoztak.

A dadaistáknál a műalkotás csábos szemléletből vagy meggyőző hangképből lövedékké lett. Belefúródott a nézőbe. Taktilis minőségre tett szert. Ezáltal előnyösen hatott a film iránti keresletre, amelynek szórakoztató eleme szintén elsősorban taktilis – ugyanis a színhelyek és beállítások váltakoztatásán alapul az, hogy melyikük hatol lökésszerűen a nézőbe. Hasonlítsuk össze azt a vásznat, amelyen a film lepereg, azzal a vászonnal, amelyen a festményt látjuk. Ez utóbbi a nézőt kontemplációra indítja; ez előtt rábízhatja magát asszociációinak

folyamatára. A filmkép előtt ezt nem teheti meg. Alighogy szemügyre vette, a kép máris megváltozott. Nem rögzítődhetik. Duhamel, aki gyűlöli a filmet, és jelentőségéből semmit, viszont struktúrájából sok mindent megértett, így írja le ezt a körülményt egy jegyzetében: „Már nem tudom azt gondolni, amit gondolni akarok. A mozgóképek foglalták el gondolataim helyét." Valóban, e képek nézőjének asszociációs folyamatát azonnal megszakítja változásuk. Ezen alapul a film sokkhatása, amely, mint minden sokkhatás, azt igényli, hogy fokozott lélekjelenléttel ragadjuk meg.[19] A film éppen technikai struktúrája révén szabadította ki e csomagolásból a fizikai sokkhatást, melyet a dadaizmus mintegy beburkolva tartott az erkölcsi sokkhatásban.[20]

XV

A tömeg matrix, amelyből újjászületve lép elő minden jelenleg szokásos magatartás a műalkotásokkal szemben. A mennyiség minőségbe csapott át: a résztvevők sokkal nagyobb tömegei a részvétel megváltozott módját hozták létre. A kutatót nem tévesztheti meg, hogy ez a részvétel először rossz benyomást keltő alakban jelenik meg. De nem hiányoztak az olyanok sem, akik szenvedélyesen a dolognak éppen ehhez a felületes oldalához tartották magukat. Közülük Duhamel nyilatkozott a legradikálisabban. Amit Duhamel a filmnek köszön, az a részvételnek épp az a módja, amelyet a film a tömegekben ébreszt. Ő a filmet így jellemzi: „Helóták időtöltése, műveletlen, nyomorult, agyondolgozott teremtmények szórakozása, akiket fölemésztenek gondjaik..., színjáték, amely semmiféle koncentrációt nem igényel, nem feltételez gondolkodóképességet...,

nem gyújt fényt a szívekben, és nem kelt semmi mást, csak azt a nevetséges reményt, hogy egy napon Los Angelesben »sztárrá« válhassanak." Láthatjuk, ez alapjában véve a régi panasz, hogy a tömegek szórakozást keresnek, a művészet azonban koncentrációt kíván a szemlélőtől. Ez közhely. Csak az a kérdés, hogy lehet-e e közhely alapján vizsgálni a filmet. Itt alaposabban szemügyre kell vennünk a dolgot. Szórakozás és koncentráció olyan ellentétben állnak, amely a következő megfogalmazást engedi meg: a műalkotás előtt koncentráló egyén behatol a műbe, és elmerül benne, mint a legendás kínai festő, befejezett képe megpillantásakor. Ezzel szemben a szórakozó tömeg magába süllyeszti a műalkotást. Legérzékletesebben az épületeket. Az építészet mindig prototípusát nyújtotta az olyan műalkotásnak, amelynek recepciója a szórakozásban és a kollektívumon keresztül megy végbe. Az építészet recepciójának törvényei a legtanulságosabbak.

Épületek kísérik az emberiséget őstörténetétől fogva. Számos művészi forma keletkezett és tűnt el. A tragédia a görögökkel keletkezik, hogy velük együtt hunyjon ki, és évszázadok múltán csak az ő „szabályaik" szerint éledjen fel. Az eposz, amelynek eredete a népek ifjúságában gyökerezik, Európában a reneszánsz végén hunyt ki. A táblaképfestészet a középkor találmánya, és semmi sem biztosítja megszakítás nélküli fennmaradását. Az emberek hajlék iránti igénye azonban örök. Az építőművészet sohasem hevert parlagon. Története hosszabb, mint bármely más művészeté, és az a hatása, hogy felhívja magára a figyelmet, nagy jelentőségű minden olyan kísérlet számára, amely számot akar adni a tömegeknek a műalkotáshoz való viszonyáról. Az épületeket kétféleképpen recipiálják: használják és észlelik őket. Vagy helyesebben kifejezve: taktilisan és optikailag. Az ilyen recepcióról nem lehet fogalmunk, ha

összegyűjtött recepciók módjára képzeljük el, mint ahogy például utazókkal szokott történni híres épületek láttán. A taktilis oldalon ugyan nincs ellenpólusa annak, ami az optikus oldalon a kontempláció. A taktilis recepció nem annnyira a megfigyelés, mint inkább a megszokás útján következik be. Az építészet esetében ez utóbbi messzemenően meghatározza még az optikai recepciót is, amely eleve nem annyira a megfeszített figyelem, hanem inkább futólagos felfigyelés dolga. Ennek az architektúrán nevelődött recepciónak azonban bizonyos körülmények között irányt adó értéke van. Mert a történelem fordulópontjain az emberi észlelőapparátus elé kitűzött feladatok egyáltalán nem oldhatók meg a puszta optika, tehát a kontempláció útján. Lassacskán, a taktilis recepció irányításával, a megszokás által oldják meg őket.

A szórakozó ember is képes a megszokásra. Sőt, mi több: a szórakozásban bizonyos feladatok megoldására való képesség csak azt bizonyítja, hogy megoldásuk szokássá vált. A művészetben nyújtandó szórakozás egyszersmind azt is kontrollálja, mennyiben lettek megoldhatók új feladatok az appercepció számára. Minthogy egyébként az egyes egyedek számára fennáll az a kísértés, hogy kivonják magukat ezen feladatok megoldása alól, a művészet a legnehezebb és legfontosabb feladatokat ott fogja megragadni, ahol a tömegeket mobilizálni tudja. Ezt teszi jelenleg a filmmel. A szórakoztatás útján történő recepció, amely növekvő nyomatékkal jelentkezik a művészet minden területén, és az érzékelés mélyreható változásainak szimptómája, a filmben leli meg tulajdonképpeni gyakorlószerszámát. A film sokkhatásában segíti elő ezt a recepciós formát. A film nem csupán azzal szorítja vissza a kultikus értéket, hogy a közönséget valamilyen jóváhagyó magatartásra ösztönzi, hanem azzal

is, hogy a moziban a jóváhagyó magatartás nem tartalmazza a figyelmet. A közönség vizsgáztat ugyan, de szórakozva teszi ezt.

UTÓSZÓ

Korunkban a növekvő proletarizálódás és a tömegek gyors formálódása egy és ugyanannak a történésnek két oldala. A fasizmus az újonnan keletkezett proletarizált tömegeket ama tulajdonviszonyok érintése nélkül próbálja megszervezni, amelyeknek megszüntetésére azok törekednek. Abban látja boldogulásukat, hogy megnyilatkozáshoz (világért sem joghoz) engedi jutni őket.[21] A tömegeknek joguk van a tulajdonviszonyok megváltoztatásához; a fasizmus a tulajdonviszonyok konzerválásának határain belül enged teret a tömegek megnyilatkozásának. A fasizmus végsősoron a politikai élet esztétizálására lyukad ki. A tömegeken elkövetett erőszaknak, a tömegek ama leigázásának, amely a Führer kultusza révén megvalósul, megfelel az apparátuson elkövetett erőszak, az apparátus alkalmassá tétele kultikus értékek előállítására.

A politika esztétizálása körüli minden fáradozás egyetlen pontban csúcsosodik ki. Ez a döntő pont a háború. A háború és csakis a háború teszi lehetővé azt, hogy célt adjanak a legnagyobb mérvű tömegmozgalmaknak a hagyományos tulajdonviszonyok megőrzése mellett. Így fogalmazódik meg a tényállás a politika oldaláról. A technika felől következőképpen fogalmazódik meg: csak a háború teszi lehetővé a jelenkor öszszes technikai eszközének mobilizálását a tulajdonviszonyok megőrzése mellett. Magától értetődő, hogy a háború fasiszta apoteózisa nem így érvel. Ennek ellenére

tanulságos ezt is szemügyre vennünk. Marinettinek az etióp gyarmati háború alkalmából írott kiáltványa a következőket mondja: „Mi futuristák 27 év óta lázadunk az ellen, hogy a háborút antiesztétikusnak nevezzék ... Ennek megfelelően megállapíthatjuk: ... A háború szép, mert hála a gázálarcoknak, az ijesztő megafonoknak, a lángszóróknak és a kis tankoknak, megalapozza az ember uralmát a leigázott gép felett. A háború szép, mert lehetővé teszi az emberi test megálmodott elfémesedését. A háború szép, mert a virágzó mezőt a géppuskák tüzes orchideáival gazdagítja. A háború szép, mert a géppuskatüzet, az ágyúdörgést, a tűzszüneteket, az illatokat és az oszlásnak indult testek szagát egyetlen szimfóniává egyesíti. A háború szép, mert olyan új architektúrákat teremt, mint amilyen a nagy tankoké, a geometrikus repülőrajoké, az égő falvakból emelkedő füstök csigavonaláé és sok más egyébé ... Futurizmus költői és művészei ... emlékezzetek a háború esztétikájának ezen alaptételeire, hogy az új költészetért és szobrászatért folytatott küzdelmeteket ... ezek világítsák meg!"

Ennek a kiáltványnak megvan az az előnye, hogy érthető. Kérdésfeltevése megérdemli, hogy átvegye a dialektikus gondolkodó. Számára a mai háború esztétikája a következőképpen mutatkozik meg benne: ha a tulajdonviszonyok rendszere megakadályozza a termelőerők természetes értékesítését, akkor a technikai segédeszközök, tempók, erőforrások fokozott növelése természetellenes értékesítésre törekszik. Erre a háborúban talál alkalmat, amely rombolásaival azt bizonyítja, hogy a társadalom nem volt elég érett ahhoz, hogy a technikát saját szervévé tegye, s hogy a technika nem volt elég fejlett ahhoz, hogy legyőzze a társadalom elemi erőit. Az imperialista háborút iszonyatos vonásaiban a hatalmas termelőeszközök és a termelési folyamatban

történő elégtelen értékesítésük közötti diszkrepancia határozza meg (más szavakkal, a munkanélküliség és a fogyasztói piac hiánya). Az imperialista háború a technika lázadása, amely az „emberanyagon" hajtja be azokat az igényeket, amelyektől a társadalom megvonta természetes anyagukat. Ez a társadalom folyók csatornázása helyett lövészárkok ágyába vezeti az emberáradatot, a repülőgépekről történő magvetés helyett bombákat szór a városokra, és a gázháborúban megtalálta az eszközt ahhoz, hogy az aurát újszerű módon szüntesse meg.

„Fiat ars – pereat mundus", hirdeti a fasizmus, és mint Marinetti vallja, a háborútól várja a technikával megváltoztatott érzékelés művészi kielégítését. Ez nyilvánvalóan a tökély fokára emelt l'art pour l'art. Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, most magára maradt. Önelidegenedése elérte azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként élje át. Ez a helyzet a politika fasiszta esztétizálásával. A kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol.

Eduard Fuchs, a műgyűjtő és történész

I

Sokféle műgyűjtő van; s mindegyikőjükben az impulzusok tömkelege munkál. Fuchs mindenekelőtt úttörő a műgyűjtésben: a karikatúra, az erotikus művészet és az erkölcsi szokások történetét átfogó gyűjtemény megteremtője. Ennél azonban fontosabb egy másik, mégpedig a fentit kiegészítő körülmény: hogy Fuchs úttörőként lett műgyűjtővé. Tudniillik a materialista művészetszemlélet úttörőjeként. Ezt a materialistát azonban az tette műgyűjtővé, hogy többé-kevésbé világosan ráérzett arra a történelmi helyzetre, amelyben ő maga élt. E helyzet pedig magának a történelmi materializmusnak a történelmi helyzete volt.

Mindez kifejezésre jut Engels egyik Franz Mehringhez intézett levelében, amely akkortájt íródott, amikor Fuchs első publicisztikai sikereit aratta egy szocialista lap szerkesztőségében. A levél 1893. július 14-én kelt, s egyebek között azt fejtegeti, hogy „Az állami alkotmányok, a jogrendszerek, a különböző területeken fellépő ideológiai képzetek önálló történetének ez a látszata az, amely a legtöbb embert leginkább elkápráztatja. Ha Luther és Kálvin a hivatalos katolikus vallást, ha Hegel Fichtet és Kantot, Rousseau az ő republikánus »társadalmi szerződésével« közvetve az alkotmányos állásponton álló Montesquieu-t »leküzdötte«, s ez olyan folya-

mat, mely a teológia, a filozófia, az államtudomány keretén belül marad, a gondolkodás eme területei történetének egy-egy szakasza s a gondolkodás területét el nem hagyja. S amióta ehhez még az a polgári illúzió is járult, hogy a tőkés termelés örök és fellebbezhetetlen, azóta még azt is, hogy a fiziokraták és A. Smith túlhaladták a merkantilistákat, csak a gondolkodás győzelmének tekintik, szerintük ez nem a változott gazdasági tények gondolati visszatükröződése, hanem a mindig és mindenütt fennálló tényleges feltételek végre-valahára elért helyes megértése".[1]

Engels két dolog ellen hadakozik. Először ama szokás ellen, hogy valamely új dogmát egy korábbi dogma *fejlődéseként,* valamely költői iskolát egy megelőző költői iskola *reakciójaként,* valamely új stílust egy korábbi stílus *legyőzéseként* szoktak ábrázolni; de nyilvánvalóan, implicite szembehelyezkedik azzal a gyakorlattal is, hogy az ilyen új képződményeket az emberekre s azok szellemi és gazdasági termelési folyamatára való hatásuktól leválasztva ábrázolják. Ezzel megsemmisült a szellemtudomány, mint az állami alkotmányok vagy természettudományok, a vallás vagy a művészet története. Ám azoknak a gondolatoknak a robbantó ereje, amelyeket Engels fél évszázadon át hordozott magában, mélyebbre hatol.[2] Kérdésessé teszi az említett területek s képződményeik lezártságát. Így, ami a művészetet illeti, ennek s azon műveknek lezártsága is kérdésessé válik, amit a művészet fogalma át óhajt fogni. Ezek a művek a velük foglalkozó történelmi dialektikus számára integrálják mind elő- mind utótörténetüket – olyan utótörténetet, amelynek segítségével előtörténetük is állandó változásban levőnek felfogva válik megismerhetővé. Megtanítják a történelmi dialektikust, hogyan élheti túl a művek funkciója az alkotót, hogyan hagyhatja maga mögött annak

intencióit; fogadtatása a kortársak által miként része annak a hatásnak, amellyel a műalkotás ma miránk hat, és miként alapul ez a hatás a nem egyedül vele, hanem a történelemmel való találkozáson, amely egészen napjainkig eltart. Goethe ezt a nála gyakori sejtelmességgel értelmezte, amikor Shakespeare-ről beszélgetve így nyilatkozott von Müller kancellárnak: „Mindazt, ami nagy hatást gyakorolt ránk, már nem is lehet tulajdonképpen megítélni." Nincs megfelelőbb szó ama nyugtalanság felidézésére, amely minden joggal dialektikusnak nevezhető történelemszemlélet kezdetét alkotja. Nyugtalanság amiatt, hogy túlzottan elvárják a kutatótól: adja fel a tárggyal szembeni higgadt, kontemplatív magatartását, s így tudatosodjék a kritikai konstelláció, amelyben a múltnak éppen ez a töredéke éppen ezzel a jelennel együtt adódik. „Az igazság nem fut el előlünk" – ezek a szavak, amelyeket Gottfried Kellernél találhatunk meg, a historizmus történelemképében éppen azt a helyet jelölik meg, ahol a történelmi materializmus áttöri ezt az elképzelést. Mert ez a múlt visszahozhatatlan képe, amely a mindenkori jelen felléptekor eltűnéssel fenyeget, ha e jelen nem ismeri fel magát a múlt képében.

Mennél inkább átgondoljuk Engels mondatait, annál világosabbá válik, hogy a historizmusra jellemző szemlélődésről való lemondással jutnak hozzá a történelem mindenféle dialektikus ábrázolásához. A történelmi materialistának fel kell áldoznia a történelem epikus elemét. A történelem olyan konstrukció tárgyává lesz nála, amelynek helyét nem az üres idő, hanem a meghatározott korszak, a meghatározott élet, a meghatározott mű képezi. A korszakot ugratja a dologias *történelmi kontiniutásból,* az életet a korszakból, a művet pedig az életműből. Mégis ennek a konstrukciónak az a nyeresége, hogy a műben az

életmű, az életműben a korszak és a korszakban a történelem menete őrződik meg.[3]

A historizmus a múlt örök képét ábrázolja; a történelmi materializmus a múltat illető olyan mindenkori tapasztalatot, amely számunkra adott. Az epikus mozzanat helyettesítése a kontsruktív által e tapasztalat feltételének bizonyul. Szabaddá válnak benne azok a hatalmas erők, amelyek a historizmus „egyszer-volt-holnemvolt"-jában vannak lekötve. A minden jelenvalóság számára eredeti történelmi tapasztalat kimunkálása – ez a történelmi materializmus feladata. A történelmi materializmus a jelen ama tudatához fordul, amely szétrobbantja a történelem folyamatosságát.

A történelmi megértést a történelmi materializmus a megértett utóéleteként fogja fel, amelynek érverése egészen a jelenkorig érezhető. Ennek a megértésnek Fuchsnál megvan a maga helye: ám ez a hely mégsem volt megtámadhatatlan. A recepcióról alkotott régi, dogmatikus és naiv elképzelés nála ott áll az új és kritikai felfogás mellett. Az első abban az állításban összegeződik, hogy egy művel kapcsolatos recepció számára a kortársi recepció a mérvadó. Ez Ranke „hogy is volt valójában"-jának pontos analógiája, amin pedig „minden egyes-egyedül" múlik.[4] Emellett azonban közvetlenül ott áll a dialektikus, a legtávolabbi horizontot megnyitó betekintés a recepció történetének jelentőségébe. Fuchs hiányolja, hogy a művészettörténetben figyelmen kívül hagyják a siker kérdését. „Ez a mulasztás . . . egész művészetszemléletünk hiányossága. A művész kisebb vagy nagyobb sikerének, e siker tartósságának vagy mulandóságának valóságot okait feltárni – ez számomra a művészet által felvetett legfontosabb problémák egyike."[5] Mehring sem vélekedett másként a dolgokról, *Lessing-legendá*ja a költő recepcióját teszi e recepció elemzésének kiinduló-

pontjává, ahogy az Heinenél és Gervinusnál, Stahrnál és Danzelnél, végül Erich Schmidtnél végbement. S nemhiába bukkan fel valamivel később Julian Hirschnek ha módszerében nem is, de tartalmát tekintve értékes vizsgálódása *A hírnév geneziséről* (Zur Genesis des Ruhmes) címmel. Itt ugyanarról a kérdésről van szó, mint amit Fuchs célzott meg. E kérdés megoldása ismérvet nyújt a történelmi materializmus standardja számára. Ez a körülmény azonban nem jogosít fel arra, hogy elsikkasszuk a másikat csak azért, mert még hiányzik. Inkább kíméletlenül be kell ismernünk, hogy csak egyes esetekben sikerült úgy megragadni valamely műalkotás történelmi tartalmát, hogy az számunkra mint *műalkotás* világosabb lett. A műalkotás mindenféle megközelítése hiábavaló, ha józan történelmi tartalmát nem érinti a dialektikus megismerés. Ez csupán a legelső ama igazságok közül, amelyekre a műgyűjtő Eduard Fuchs műve orientálódik. Gyűjteményei a gyakorlati ember válasza az elmélet tanácstalanságára.

II

Fuchs 1870-ben született. A szülői házban nem tudósnak szánták. S minden tanultsága mellett, amelyre később életében szert tett, sohasem vált tudóstípussá. Tevékenysége mindig átcsapott azokon a határokon, amelyek a kutató látómezejét övezik. Áll ez a műgyűtjő tevékenységére és a politikus aktivitására egyaránt. A nyolcvanas évek derekán Fuchs belépett a kenyérkeresők közé. Ez a szocialista-törvény idején történt. A gyakornokoskodás politikailag érdekelt proletárokkal hozta össze, és az ő közvetítésükkel csakhamar bekapcsolódott a korabeli illegálisok ma már idillikusnak tűnő harcába. Ezek a tanulóévek

1887-ben értek véget. Néhány évvel később a szociáldemokraták bajorországi sajtóorgánuma, a *Münchener Post* meghívta egy stuttgarti nyomdából a fiatal könyvelő Fuchsot; azt hitte, hogy Fuchsban megtalálta azt, aki majd kijavítja a lapnál felmerülő adminisztratív hibákat. Fuchs Münchenbe ment, hogy ott Richard Calver mellett dogozzék.

A *Münchener Post* kiadójánál jelent meg a szocialisták politikai vicclapja, a *Süddeutsche Postillon.* A véletlen úgy hozta, hogy Fuchsnak kisegítésképpen a *Postillon* egyik számának tördeltjét kellett kézbe vennie, s egy másik véletlen következtében néhány üres részt saját cikkeivel kellett kitöltenie. Ez a szám szokatlanul nagy sikert aratott. Még ugyanabban az évben megjelent tarka képekkel – a színesen illusztrált sajtó éppen akkor született – a lap májusi száma, amelyet Fuchs állított össze. Hatvanezer példány kelt el az évi két és félezer átlaggal szemben. Ezzel Fuchs egy politikai szatírának szentelt folyóirat szerkesztője lett. Mindjárt tevékenységi területének történetéhez fordult, s így keletkeztek a napi munka mellett 1848. karikatúráiról és a Lola Montez-féle állami afférról készült illusztrált tanulmányai. Ezek – ellentétben az élő rajzolók illusztrálta történelmi művekkel (pl. Wilhelm Blosnak Jentsch által illusztrált népszerű forradalmi könyveivel) – az első dokumentum jellegű, képekkel ellátott történelmi művek voltak. Fuchs Harden felkérésére második ilyen művét magában a *Zukunft*ban hirdette meg, s megjegyezte, hogy ez csak egy részét alkotja az átfogó műnek, amelyet az európai népek karikatúrájának akar szentelni. A tízhónapi börtön, amelyet egy sajtóban elkövetett felségsértésnek köszönhetett, jó szolgálatot tett e mű előtanulmányainak. Világosnak látszott, hogy az ötlet szerencsés. Egy bizonyos Hans Kraemer, aki illusztrált háztartási

könyvek előállításával már némi tapasztalatra tett szert, azzal a hírrel állt Fuchs elé, hogy már dolgozik a karikatúra történetén; azt indítványozta, hogy tanulmányait közös munkába fektessék be. Kraemer cikkei azonban várattak magukra. S nemsokára kiderült, hogy az egész tekintélyes munkateljesítménnyel Fuchsnak egyedül kell megbirkóznia. A reménybeli munkatárs neve, amely még ott állt a karikatúráról szóló mű első kiadásának címlapján, lekerült a második kiadás címlapjáról. Fuchs azonban meggyőzően vizsgázott mind munkabírásból, mind pedig anyaga ismeretéből. Ezzel megnyílt a fontos művek hosszú sora.[6]

Fuchs pályájának kezdetei arra a korszakra esnek, amikor, mint azt a *Neue Zeit* egy helyütt említi, „a szociáldemokrata párt törzse új és új évgyűrűkkel gyarapodott a szerves növekedésben".[7] Ezzel új feladatok jelentkeztek a párt kulturális munkájában. Minél nagyobb munkástömegek áramlottak a pártba, annál kevésbé elégedhetett meg a párt e munkástömegek pusztán politikai és természettudományos felvilágosításával, az értéktöbblet- és leszármazási elmélet vulgarizálásával. Figyelmét arra kellett irányítania, hogy a történelmi oktatás anyagát is bevonja előadásaiba és a pártsajtó tárcáiba. Ily módon jelentkezett a *tudomány népszerűsítésének* problémája. Ezt nem oldották meg. S a megoldást meg sem lehetett addig közelíteni, amíg ennek az oktató-nevelő munkának a tárgyát *közönségnek* és nem osztálynak gondolták.[8] Ha az osztályt célozták volna meg, akkor a párt oktatómunkája soha sem veszthette volna el szoros kapcsolatát a történelmi materializmus tudományos feladataival. A történeti anyag, körülárkolva a marxista dialektikával, olyan talajjá vált volna, hogy kihajthatott volna belőle a mag, amelyet a jelen vetett belé. Ez azonban nem történt meg. A *munka és műveltség* jelszavával

szemben, amellyel a jámbor, legális egyesületek a munkásképzést végezték, a szociáldemokrata párt kiadta a *tudás – hatalom* jelszavát. De nem látta át ennek kettős értelmét. Úgy vélte, hogy ugyanaz a tudás, amely megszilárdítja a burzsoázia uralmát a proletariátus felett, képessé teszi majd a proletariátust arra, hogy felszabadítsa magát ez alól az uralom alól. Valójában ez a tudás, amely nem jutott el a gyakorlatig, s amely nem volt képes megtanítani a proletariátust mint osztályt a maga helyzetének felismerésére, veszélytelen volt a proletariátus elnyomóira nézve. Ez különösen a szellemtudományi ismeretekben érvényesült. E tudomány távol állt a gazdaságtantól; s érintetlen maradt annak forradalmasító hatásától is. A szellemtudománnyal foglalkozva beérték azzal, hogy *lelkesítettek, változatosságot kínáltak, érdeklődést keltettek.* Föllazították a történelmet, és megkapták a *művelődéstörténetet.* Itt foglal helyet Fuchs életműve: erre a tényállásra való reakciójában rejlik nagysága, az ebben való részvételben található problematikája. Fuchs kezdettől fogva elvévé tette az olvasó tömegek felvilágosítását.[9]

Csak kevesen ismerték fel akkoriban, hogy mennyi minden függ valójában a materialista kulturális munkától. Ezen kevesek reményei, de még inkább félelmei nyertek abban a vitában kifejezést, amelynek nyomai a *Neue Zeit*ben találhatók. Közülük legfontosabb Korn cikke, címe: *Proletariátus és klasszika.* A kulturális örökség fogalmával foglalkozik, amelynek ma ismét jelentősége van. Lassalle a német idealizmusban örökséget látott, mondja Korn, olyan örökséget, amely átszáll a munkásosztályra. Marx és Engels felfogása a dolgokról eltért Lassalle felfogásától. „Nem . . . örökség gyanánt származtatták le a munkásosztály társadalmi elsőbbségét, hanem döntő helyzetéből, amelyet magában a termelés

folyamatában foglal el. hogyan beszél a tulajdonról, még-ha szellemi tulajdonról van is szó, egy osztály-parnevű, hogyan a modern proletariátus, amely nap mint nap, minden órában . . . a teljes kulturális apparátust állandóan újrateremtő munkájával bizonyságot tesz *jogairól* . . . Így Marx és Engels számára a lassalle-i kulturális eszmény csúcspontja, a spekulatív filozófia, nem szentségtartó . . . és mindketten egyre inkább vonzódtak a természettudományhoz, amely valóban egy olyan osztály számára, amelynek feladata a tett, ténylegesen egyszerűen magát a tudományt jelenti, mint ahogy az uralkodó és birtokos osztály számára az egész történelmiség alkotja ideológiájának adott formáját . . . A történettudomány valójában éppúgy a birtoklás kategóriáját képviselte a tudat számára, mint ahogy a gazdasági életben a tőke az elvégzett munka feletti uralmat jelenti."[10]

A historizmus e kritikájának súlya van. A természettudományra történő utalás azonban – „egyszerűen a tudomány" – már teljesen szabad bepillantást enged a kulturális kérdés veszélyes problematikájába. A vitát Bebel óta a természettudományok presztízse uralta. *A nő és a szocializmus* c. főműve a Korn munkájának megjelenéséig eltelt harminc év leforgása alatt 200 000 példányban jelent meg. A természettudományok felbecsülése Bebelnél nem egyedül e tudományok eredményeinek számtani pontosságán, hanem mindenekelőtt gyarkolati alkalmazhatóságukon alapul.[11] Hasonlóan működnek később Engelsnél is a természettudományok, amikor Kant fenomenalizmusát a technikára való utalással véli megcáfolni, hiszen a technika sikerei révén bizonyítja, hogy a „magánvaló dolgok" („Dinge an sich") megismerhetők. A természettudomány, amely Kornnál egyszerűen mint maga a tudomány lép fel, ezt mindenekelőtt tehát mint a technika alapja teszi. A technika azonban nyilvánvalóan nem tisztán természet-

tudományos tényállás. Egyszersmind történelmi is. Mint ilyen kikényszeríti, hogy felülvizsgálják azt a pozitivista, nem dialektikus szétválasztást, amelyet a természet- és szellemtudományok között próbáltak megejteni. Az emberiség által a természethez intézett kérdések feltételei között van a termelés szintje is. Ez az a pont, ahol a pozitivizmus csődöt mond. A technika fejlődésében csak a természettudomány haladását ismerte fel, a társadalom hanyatlását nem. Elkerülte figyelmét, hogy ennek a fejlődésnek egyik döntő meghatározója a kapitalizmus. És éppígy elkerülte a pozitivista szociáldemokrata teoretikusok figyelmét az is, hogy ez a fejlődés mindinkább megnehezítette azt a mind sürgetőbbnek bizonyuló aktust, amellyel a proletariátus ennek a technikának a birtokába akart jutni. Nem ismerték fel e fejlődés destruktív oldalát, mert elidegenedtek a dialektika destruktív oldalától.

Esedékes lett volna valamilyen prognózis, ám az elmaradt. Ez viszont megpecsételt egy, a múlt századra jellemző folyamatot: vagyis a technika balul sikerült recepcióját. Ez a folyamat lendületes, ismételten megújuló nekifutások sorozata, amelyek valamennyien azt a körülményt igyekeznek átugrani, hogy ennek a társadalomnak a technika csak áruk előállítására szolgál. A saintsimonisták „ipari" költészetükkel nyitják meg a sort; őket Du Camp realizmusa követi, aki a mozdonyban a jövő szentjeit látja; a folyamatot Ludwig Pfau fejezi be: „Teljesen szükségtelen – írja –, hogy angyalok legyünk, és a mozdony többet ér, mint a legszebb szárny."[12] Ez a pillantás a *Gartenlaube* c. folyóiratból vetődött a technikára. S ezúttal megkérdezhetjük magunktól, vajon az a *kedélyesség*, amelynek az évszázad polgára örvendezett, nem abból a tompa kényelemszeretetből származik-e, hogy sohase kelljen megismernie, miként fejlődtek a termelőerők saját

keze alatt. Ez a megismerés csakugyan a következő évszázad számára maradt fenntartva. Ez az évszázad átéli, hogyan szárnyalja túl a szükségleteket a közlekedési eszközök gyorsasága, s azoknak az apparátusoknak a kapacitása, amelyekkel szót és írást sokszorosítanak. Az energiák, amelyeket a technika ezen a küszöbön túl fejleszt, romboló hatásúak. A háború technikáját s a háború publicisztikai előkészítését mozdítják elő elsősorban. Erről a fejlődésről, amely minden ízében osztálymeghatározottságú volt, joggal mondhatjuk, hogy a megelőző évszázad háta mögött ment végbe. Annak számára még nem tudatosultak a technika romboló energiái. Ez főként a századforduló szociáldemokráciájára érvényes. Ha a szociálidemokrácia itt-ott szembekerült is a pozitivizmus illúzióival, azért teljesen bele is gabalyodott ezeknek az illúzióknak a hálójába. Számára úgy tűnt, hogy a múlt egyszer s mindenkorra a jelen csűrébe van betakarítva; a jövő nemcsak a munkát helyezte kilátásba, hanem a dús aratás bizonyosságát is.

III

Ebben a korszakban képezte magát Fuchs, és ebből az időből származnak életművének döntő vonásai. Részt vesz, hogy képletesen fejezzük ki magunkat, abban a problematikában, mely elválaszthatatlan a kultúrtörténettől. Ez a problematika visszautal az idézett Engels-szövegre. Azt hihetnénk, hogy ez az a locus classicus, amely a történelmi materializmust a kultúra történeteként definiálja. Nem ez lesz-e ennek a passzusnak az igazi értelme? Nem kell-e összefolynia az egyes, zártságuk látszatától megfosztott diszciplínák tanulmányozásának a kultúrtörténet leltárszerű tanulmányozásában, amelyet az

emberiség a mai napig biztosított magának? Igazság szerint az ekképp kérdező a sok és problematikus egység helyére, amelyet a szellemtörténet (az irodalom és művészet, a jog és vallás történetének) fog át, csak egy új, sokkalta problematikusabb egységet tenne. Az a kiemelkedés, amelyben a kultúrtörténet tartalmait prezentálja, a történelmi materialista számára látszólagos, és hamis tudat terméke.[13] A materialista tartózkodóan áll vele szemben. Erre a tartózkodásra már magának a múltnak puszta megszemlélése feljogosítana: amit a művészetben és a tudományban áttekint, az egytől egyig olyan eredetű, hogy lehetetlen borzongás nélkül szemlélni. Létezését nemcsak az őt teremtő nagy zsenik fáradozásának köszönheti, hanem többé-kevésbé a kortársak névtelen robotjának is. Soha sincs dokumentuma a kultúrának anélkül, hogy az ugyanakkor a barbarizmusé is ne lenne. E tényállás alapelvével még egyetlen kultúrtörténet sem boldogult, és nehezen is reménykedhet ilyesmiben.

Mégsem ez a döntő. Ha a kultúra fogalmát a történelmi materializmus problematikusnak tartja, akkor a kultúra szétesése javakra – amelyek az emberiség számára a tulajdon objektumává válnak – számára keresztülvihetetlen elképzelés. Számára a múlt műve még nincs lezárva. Egyik korszakról sem hiszi, hogy ez a mű dologszerűen, kézzelfoghatóan vagy akár részeiben ölébe hull. Olyan alkotások összességeként, amelyek függetlennek tekintendők, ha nem is attól a termelési folyamattól, amelyben keletkeztek, de attól, amelyben majd továbbélnek, a kultúra fogalma fetisisztikus vonást visel magán. Eldologiasodott alakban jelenik meg. Története nem volna egyéb annál az üledéknél, amelyet nevezetességek alakítottak ki, mégpedig olyan nevezetességek, amelyek egyáltalán nem valódi, tehát politikai tapasztalatok révén halmozódtak fel az emberek tudatában.

Egyébként nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy eddig egyetlen kultúrtörténeti alapon végzett történelemábrázolás sem menekült meg ettől a problematikától. Kézzelfoghatóan megnyilvánul ez Lamprecht szélesen megalapozott *Német történelmé*ben, amely érthető okokból ismételten foglalkoztatta a *Neue Zeit* kritikáját. „Ismeretes – írja Mehring –, hogy a polgári történészek közül Lamprecht közeledett leginkább a történelmi materializmushoz." Mégis „Lamprecht félúton megállt... A történeti módszer mindenféle fogalma megszűnik, mihelyt Lamprecht a gazdasági és kulturális fejlődést meghatározott módszer szerint akarja tárgyalni, ám ugyanennek a kornak politikai fejlődését néhány más történésztől kompilálja."[14] A kultúrtörténet ábrázolása a pragmatikus történet bázisán minden bizonnyal értelmetlenség. Egy dialektikus művelődéstörténetnek az értelmetlensége azonban még mélyebb, minthogy a történelem kontinuuma, amelyet a dialektika szétrobbantott, egyik részén sem szakadozik meg annyira, mint azon, melyet kultúrának nevezünk.

Röviden, a kultúrtörténet csupán látszólag ábrázolja a felismerés előrenyomulását, a dialektikáét pedig látszólag sem. Mert hiányzik belőle az a destruktív mozzanat, mely hitelesnek jelenti ki a dialektikus gondolkodást csakúgy, mint a dialektikus gondolkodó tapasztalatát. A kultúrtörténet inkább szaporítja az emberiség hátán halmozódó kincsek terhét. Ám nem ad neki erőt, hogy lerázza magáról, s ily módon kézbe vegye őket. Ugyanez érvényes a századforduló korának szocialista kulturális munkájára, amelynek vezércsillaga a művelődéstörténet volt.

IV

E háttér előtt rajzolódik ki Fuchs életművének történelmi körvonala. Ahol fennmarad és tartósnak bizonyul, ott azt egy olyan szellemi konstellációtól csikarta ki, amelynél kedvezőtlenebb csak ritkán jelenik meg. S itt a műgyűjtő Fuchs az, aki a teoretikus Fuchsot sok minden megragadására tanította, ami elől kora elzárta. A műgyűjtő volt az, aki olyan határterületekre lépett – torzkép, pornográf ábrázolás –, ahol az örökül hagyott művészettörténet sablonjainak sora előbb-utóbb tönkremenne. Megemlíthető rögtön, hogy Fuchs az egész vonalon szakított azzal a klasszicista művészetfelfogással, amelynek nyoma még Marxnál is felismerhető. Fuchsnál már nem játszanak szerepet azok a fogalmak, amelyekkel a polgárság ezt a művészetfelfogást kifejlesztette: sem a szép látszat, sem a harmónia, sem a sokféleség egysége. És a gyűjtőnek ugyanaz az erős önfenntartása, amely elidegenítette a szerzőt a klasszicista elméletektől, néha drasztikusan és nyersen érvényesül magával az antikvitással szemben is. 1908-ban, Rodin és Slevogt művészetére támaszkodva új szépségideált jövendöl, „amely végső eredményeiben végtelenül nagyobbnak ígérkezik, mint az antikvitás. Mert ahol ez csak a legmagasabb rendű animális forma volt, ott az új szépség grandiózus szellemi-lelki tartalommal telítődik meg."[15]

Röviden, a Winckelmann vagy Goethe egykori művészetszemléletét meghatározó értékrend Fuchsnál elvesztette minden hatását. Persze tévedés lenne azt gondolnunk, hogy emiatt maga a dialektikus művészetfelfogás fordult ki sarkaiból. Ez nem eshet meg korábban, mint amikor a disiecta membra, amelyeket az idealizmus egyfelől *történelmi ábrázolásként*, másfelől *méltatásként* tart a kezében, eggyé lettek, s mint olyanok túlhaladot-

takká váltak. Ennek teljesítése olyan történettudomány számára van fenntartva, amelynek tárgyát nem a tiszta tényszerűségek halmaza, hanem azoknak a szálaknak megszámolt csoportja alkotja, amelyek a múlt beleszövődését jelentik a jelen textúrájába. (Helytelen lenne azonosítani azt a beleágyazódást a puszta okozati összefüggéssel. Ez a beleágyazódás sokkal inkább dialektikus, és évszázadokra nyoma veszhet olyan szálaknak, amelyeket a történelem aktuális folyamata ugrásszerűen és nemcsak látszatszerűen ismét felvesz.) A történelmi tárgynak, amely ki van emelve a puszta tényszerűségből, nincs szüksége *méltatásra*. Mert nem kínál homályos analógiákat az aktuálisra nézve, hanem abban a dialektikus feladatban konstituálódik, amelyet meg kell oldania. Valójában ez a cél. Ha sehol másutt, hát a szöveget gyakran az előadáshoz közelítő patetikus vonáson ez akkor is érezhető lenne. De másrészt felismerhető azon, hogy sok minden megmaradt a szándéknál és indításnál. Az intenció alapvető újdonsága ott fejeződik ki töretlenül, ahol megfelelő anyagi tárgyra talál. Ez az ikonográfia értelmezésekor történik, a tömegművészet szemléletekor, a reprodukció technikájának tanulmányozásakor. Fuchs életművének ezek a fejezetei úttörő jelentőségűek. Részei a műalkotások minden eljövendő materialista szemléletének.

A három említett motívumban egy valami közös: utalást tartalmaznak olyan felismerésekre, amelyek destruktívnak bizonyulnak a hagyományos művészetfelfogással szemben. A reprodukciós technikával való foglalkozás – s ebben aligha versenyezhet vele a kutatás valamely más iránya – feltárja a recepció döntő jelentőségét; ezzel lehetővé teszi, hogy bizonyos határok között korrigálni lehessen a műalkotásra telepedő eldologiasodás folyamatát. A tömegművészet szemlélete a zseni-

fogalom revíziójához vezet; megérteti, hogy ama inspiráció miatt, amelynek része van a műalkotás létrejöttében, ne tévessze szem elől a kivitelezés módját, mert számára egyedül ez teheti lehetővé, hogy termékeny legyen. Végül az ikonográfikus értelmezés nem egyedül bizonyul nélkülözhetetlennek a recepció és a tömegművészet tanulmányozásához; mindenekelőtt megakadályozza azokat a túlkapásokat, amelyekre előbb-utóbb minden formalizmus csábít.[16]

Fuchsnak foglalkoznia kellett a formalizmussal. Wölfflin tanai ugyanakkor voltak felfelé ívelőben, amikor Fuchs életművének alapjait rakta le. *Das individuelle Problem* (Az individuális probléma) c. munkájában Wölfflin *Klassische Kunst*jának (Klasszikus művészet), egyik alaptételéhez kapcsolódik. Ez az alaptétel a következőképp hangzik: „Így a quattrocento és cinquecento mint stílusfogalmak nem intézhetők el anyagi jellemzéssel. A jelenség ... a művészi látás olyan fejlődésére mutat, amely lényegében független valamely sajátos felfogástól és sajátos szépségideáltól."[17] Ez a megfogalmazás minden bizonnyal gondolati impulzussal szolgálhat a történelmi materializmus számára. Mert éppen a történelmi materializmust nem annyira az foglalkoztatja, hogy a művészi látás változását valamilyen megváltozott szépségideálra vezesse vissza, hanem inkább az, hogy olyan folyamatokra vezessen vissza, amelyeket a termelésben végbemenő gazdasági és technikai változások készítettek elő. Ami az adott esetet illeti, aligha távozna üres kézzel, aki azzal a kérdéssel akarna foglalkozni, hogy milyen gazdasági feltételeken nyugvó változásokat hozott magával a reneszánsz a lakóházépítésben, és ugyan milyen szerepet játszott a reneszánsz festészet mint az új architektúra hírverője és az általa lehetővé tett reprezentáció illusztrációja.[18] Wölfflin persze csak futólag

érinti ezt a kérdést. Ha azonban Fuchs érvényesíti vele szemben azt, hogy: „Éppen ezek a formai mozzanatok... azok, amelyeket semmi mással sem lehet megmagyarázni, csakis a kor megváltozott hangulatával",[19] úgy ez mégis elsősorban a kultúrtörténeti kategóriák említett kérdéses voltára utal.

Nemegyszer megesik, hogy sem a polémia, sem a vita nem kenyere az író Fuchsnak. Bármilyen harcias is Fuchs, az erisztikus dalektika, amely Hegel definíciója szerint „belemegy az ellenfél erejébe, hogy azt belülről semmisítse meg", nem található arzenáljában. A Marxot és Engelst követő kutatóknál abbahagyott a gondolat destruktív ereje; a gondolat most már nem merte kihívni a századot. Tónusa már Mehringnél lehangolódott a csatározás fokáig. Ő ugyan *Lessing-legendájá*val mindenképpen kiemelkedő teljesítményt adott. Megmutatta, hogy a klasszika nagy műveiben milyen politikai, ám egyszersmind tudományos és elméleti energiákat keltett életre. Ezzel megerősítette viszolygását kortársai belletrisztikus slendriánságával szemben. Eljutott ahhoz a férfias felismeréshez, hogy a művészet csak a proletariátus gazdasági-politikai győzelmétől várhatja újjászületését. És ahhoz a megvesztegethetetlen felismeréshez is, hogy „a művészet nem tud mélyen beavatkozni a proletariátus felszabadító harcába".[20] A művészet fejlődése őt igazolta. Mehringet felismerései megkettőzött nyomatékkal késztették a tudomány tanulmányozására. Ezáltal olyan szolidaritásra és szigorúságra tett szert, hogy sérthetetlen lett a revizionizmussal szemben. Jellemében így új vonások formálódtak, amelyeket a szó legjobb értelmében polgárinak nevezhetünk, ám távol állnak attól, hogy benne a dialektikus gondolkodót erősítsék. Fuschnál sem ritka az ilyesmi. S nála talán még inkább feltűnőek ezek a vonások, mert expanzívabb és szenzualistább formátumú tehet-

ségbe ágyazódtak. Bárhogy is legyen – portréját jól el lehet képzelni a polgári tudósfejek galériájában. Szomszédként Georg Brandest állíthatnók melléje, akivel osztja a racionalista furort, a szenvedélyt, hogy tágas történelmi tereken át az ideál (a Haladás, a Tudomány, az Ész) fáklyájával terjesszen fényt. Másik oldalára Adolf Bastiant, az etnológust képzelhetnénk. Fuchs mindenekelőtt csillapíthatatlan anyagéhségével emlékeztet rá. S ahogy Basian legendás hírűvé vált azáltal, hogy mihelyst magyarázatra szorult valamilyen kérdés, készen állt, hogy nekiinduljon kézitáskájával, hogy expedícióba kezdjen, amely hónapokra távol tartotta hazájától, Fuchs is mindig alárendelte magát azoknak az impulzusoknak, amelyek újabb bizonyítékok keresésére ösztönözték. Mindkettőjük művei kiapadhatatlan lelőhelyek maradnak a kutatás számára.

V

A pszichológus lényeges kérdése, hogy miként juthat el egy rajongó, a pozitivitás felé forduló természet a karikatúra iránt érzett szenvedélyhez. A válasz tetszőleges – mindenesetre a tényállás Fuchsot illetően nem hagy kétséget. Művészet iránti érdeklődése eleve különbözik attól, amit a *szép felett érzett örömnek* szokás nevezni. Az igazság itt kezdettől fogva benne van a dologban. Fusch fáradhatatlanul hangsúlyozza a karikatúra forrásértékét, autoritását. „Az igazság a szélsőségesben van" – fogalmazza meg alkalomszerűen. S tovább megy: számára a karikatúra „bizonyos fokig az a forma . . ., melyből minden objektív művészet kiindul. Egyetlen pillantás a néprajzi múzeumokban igazolják ezt a tételt".[21] Ha Fuchs történelem előtti népeket, gyermek-

rajzokat hoz fel példaként, akkor a karikatúra fogalma talán problematikus összefüggésbe kerül – ám annál eredetibb az a vehemens érdeklődés, amely megnyilvánul nála a műalkotás drasztikus tartalmával szemben, legyen az tartalmi vagy formai jellegű.[22] Ez az érdeklődés teljes egészében átvonul életművén. Még a kései „Tang-plasztiká"-ban is ezt olvashatjuk: „A groteszk az érzékileg elképzelhető legmagasabb fokozása... Ebben az értelemben a groteszk képződmények egyszersmind egy kor duzzadó egészségének kifejezései is... Vitathatatlanul bizonyos, hogy a groteszk hajtóerejét tekintve, van ennek kiáltó ellenpólusa is. Dekadens korok és beteg agyak is hajlamosak groteszk alakításokra. Ilyen esetekben a groteszk annak a ténynek megrendítő visszfénye, hogy a világ és a létezés problémái megoldhatatlanként jelentek meg az illető korok és egyének számára... Hogy a két tendencia közül melyik áll alkotói hajtóerőként a groteszk fantázia mögött, az már az első pillantásra felismerhető."[23]

Ez a passzus instruktív. Világosan megmutatja, min alapul Fuchs műveinek széles hatása, különös népszerűsége. Ez Fuchs azon adottsága, hogy az ábrázolás mozgásteréül szolgáló alapfogalmakat hamarosan értékelésekkel ötvözi. Ez gyakran masszív módon történik.[24] Ráadásul az értékelések mindig szélsőségesek. Polárisan lépnek fel, és ily módon polarizálják azt a fogalmat, amellyel egybeolvadtak. Így van ez a groteszk ábrázolásában, és így van az erotikus karikatúrában is. A hanyatlás idején mindez „piszok" és „csiklandós pikantéria", az emelkedés időszakában „túlcsorduló vidámság és duzzadó erő".[25] Hol a virágkor és a hanyatlás, hol az egészséges és a beteges értékfogalmait alkalmazza Fuchs. Kikerüli viszont a határeseteket, amelyeken bebizonyulna problematikájuk. Előszeretettel ragaszkodik az „egé-

szen nagy"-hoz, amelynek megvan az az előjoga, hogy a „legegyszerűbb" dologban ad teret a „magával ragadó"-nak.[26] A megrokkant művészeti korokat, mint pl. a barokk, kevéssé méltatja. Számára is a reneszánsz a nagy kor. Az alkotás iránti odaadása itt felülkerekedik a klasszikával szemben tanúsított ellenszenvén.

Az „alkotójelleg" fogalmának Fuchsnál erősen biológiai beütése van. S míg a zsenik jelzői olykor a priapikust súrolják, Fuchs szívesen ócsárolja férfiasságukban azokat a művészeket, akikkel szemben elhatárolja magát. E biológiai szemléletmód bélyegét viseli, ahogy Fuchs ítéletét Grecóról, Murillóról, Riberáról a következő megállapításban foglalja össze: „Mindhárman sajátos módon azért lettek a barokk szellem klasszikus képviselőivé, mert mindegyikük a maga módján egyszersmind *elfuserált* erotikus volt."[27] Nem szabad szem elől téveszteni, hogy Fuchs alapfogalmait olyan korban fejlesztette ki, amikor a *patográfia* szolgáltatta a művészetpszichológia standardját; Lombroso és Möbius pedig tekintélyek voltak. S a zsenifogalom, amelyet Bruckhardt nagy hatású, *A reneszánsz kultúrája* c. műve ugyanabban az időben gazdag szemléleti anyaggal töltött ki, más forrásokból ugyanazt a széltében-hosszában elterjedt meggyőződést táplálta, hogy az alkotás mindenekelőtt a túlcsorduló erő manifesztációja. Rokon tendenciák később Fuchsot ahhoz a koncepcióhoz vezették, amely viszont a pszichoanalízissel rokon; ezeket ő tette először gyümölcsözővé a művészettudomány számára.

Az eruptivitás, a közvetlenség, amely e szemlélet szerint megadja a művészi alkotómunka arculatát, Fuchs számára éppígy uralja a műalkotások befogadását is. Így nála gyakran mindössze egy ugrás választja el az érzékelést az ítélettől. Valóban a *benyomás* számára nem csupán az a magától értetődő ösztönzés, amelyet a mű a

szemlélőre tesz, hanem magának a szemlélődésnek a kategóriája. Ha Fuchs példának okáért tudomásunkra hozza kritikai fenntartását a Ming-korszak artisztikus formalizmusával szemben, akkor ezt úgy foglalja össze, hogy e korszak művei „végtére is már nem érnek el többet, hanem nagyon gyakran még azt a hatást sem érik el, amit pl. a Tang-korszak ért el nagy vonalaival".[28] Ilyenképpen érkezik el az író Fuchs ahhoz a különös és apodiktikus, hogy ne mondjuk, rusztikus stílushoz, amelynek kialakításához mesterien ért, amikor *Az erotikus művészet történeté*ben kifejti: „A műalkotásban ható erők helyes megérzését mindig csupán egyetlen lépés választja el a helyes és maradéktalan megfejtéstől."[29] Nem mindenki számára érhető el ez a stílus; Fuchsnak is kemény árat kellett fizetnie érte. Hogy ezt az árat egyetlen szóval jelezzük: az író számára nem adatott meg az a képesség, hogy csodálkozást keltsen. Semmi kétség, hogy ezt a hiányt ő is megérezte. Ezt azután sokoldalúan igyekszik kompenzálni, és semmiről sem beszél olyan szívesen, mint azokról a titkokról, amelyeket az alkotás pszichológiájában követ nyomon, mint a történelmi folyamat rejtélyeiről, amelyeket a materializmus fejt meg. De a tényállások legközvetlenebb birtokba vétele, amely már az alkotásról vallott koncepcióját és a recepciót is meghatározza, végül érvényesül az elemzésben is. A művészettörténet folyamata *szükségszerűként,* a stíluskarakterek *organikusként,* s még a legmegdöbbentőbb műtárgyak is *logikusként* jelennek meg. Az elemzés folyamán ritkábban válnak olyanná, mint amilyenek benyomásunk szerint már annak előtte is voltak, akárcsak a Tang-korszak azon meselényei, melyek lángszárnyukkal és szarvaikkal *teljesen logikusnak, szervesnek* hatnak. „Logikusnak hatnak még az óriási elefántfülek is; logikus a tartás is mindig ... Sohasem csupán konstruált

fogalmakról van szó, hanem mindig az életet lehelő formává lett eszméről is."[30]

Itt egy sor olyan elképzelés érvényesül, ami a legszorosabban összefügg a korszak szociáldemokrata tanításaival. Ismeretes, milyen mély hatással volt a darwinizmus a szocialista történelemfelfogásra. A Bismarck-üldöztetés idején ez a hatás a párt töretlen bizalmának, harcos határozottságának javára szolgált. Később, a revizionizmus idején, az evolucionisztikus történelemszemlélet annál inkább emelt vádat a *fejlődés* ellen, mennél kevésbé akarta kockáztatni vívmányait a párt a kapitalizmus elleni harcban. A történelem determinista vonásokat öltött; a párt győzelme „nem maradhatott el". Fuchs mindig távol maradt a revizionizmustól; politikai ösztöne, harcos természete a balszárnyra vezették. Mint teoretikus azonban nem tudott elzárkózni e befolyások elől. Ezek mindenütt ott munkálkodtak életművében. Akkoriban még Ferri is nem csupán a szociáldemokrácia elveit vezette vissza természeti törvényekre, hanem taktikáját is. Ferri a geológiában és biológiában előforduló hiányos ismereteket tette felelőssé az anarchista elhajlásokért. Igaz, egyes vezetők, mint Kautsky, szembehelyezkedtek az ilyen elhajlásokkal.[31] Mégis sokan lelték kedvüket olyan tézisekben, amelyek „fiziológiai"-ra és „patologikus"-ra osztották a történelmi folyamatokat, vagy pedig látni vélték, hogy a természettudományos materializmus a proletariátus kezében „öntevékenyen" emelkedik történelmi materializmussá.[32] Fuchs szemében az emberi társadalom haladása hasonlóképp olyan folyamat, amely „éppúgy nem hagyja magát gáttal berekeszteni, mint ahogyan a gleccsert sem lehet feltartóztatni állandó előrenyomulásában".[33] A determinista felfogás eszerint nála erőteljes optimizmussal párosul. S bizalom hiányában huzamosan egyik osztály sem lenne képes a po-

litikába való beavatkozásra. Ám nagy különbség az, hogy az optimizmus az osztály akcióerejére vonatkozik-e, vagy azokra a viszonyokra, amelyek közt működik. A szociáldemokrácia ez utóbbi, kétes optimizmus felé hajlott. A kezdődő barbárságra nyíló perspektíva, amely Engels számára *A munkásosztály helyzete Angliában* c. tanulmányában Marx számára a kapitalista fejlődés prognózisában villant fel, s ami ma már a középszerű államférfi számára is kézenfekvő, a századforduló epigonjai számára rejtve maradt. Amikor Condorcet terjeszteni kezdte haladásról szóló tanítását, a polgárság a hatalomátvétel előtt állt; más volt egy évszázaddal később a proletariátus helyzete. Számára ez a tanítás illúziókat kelthetett. Ezek az illúziók jelentik még valójában azt a háttért, amelybe a művészet története Fuchsnál itt-ott betekintést enged: „A mai művészet – véli Fuchs – száz olyan beteljesülést hozott számunkra, amelyek a legkülönbözőbb irányokban messze túlvezetnek azon, amit a reneszánsz művészete elért, és a jövendő művészetének ismét feltétlenül a magasabbat kell majd jelentenie.”[34]

VI

Fuchs történelemfelfogását 1830-as demokratikus pátosz hatja át. E pátosz visszhangja a szónok Victor Hugo. A visszhang visszhangjai azok a könyvek, amelyekben Hugo szónokként szól az utókorhoz. Fuchs történelemfelfogása az, amit Hugo a *William Shakespeare*-ben ünnepelt: „A haladás magának Istennek a lépése.” S az általános választójog úgy jelenik meg, mint az a világóra, amellyel e lépések tempóját mérik. „Qui vôte règne” – írta Hugo, és ezzel felállította a demokratikus optimizmus törvénytábláit. Ez az optimizmus még később is

különös álmodozásokat érlelt. Az egyik ilyen álmodozás előbűvészkedte, hogy „minden szellemi munkást, tehát anyagilag és társadalmilag igen magasan álló személyeket is proletárnak" kell tekinteni. Mert „tagadhatatlan tény, hogy az aranytól duzzadó uniformisban pöffeszkedő udvari tanácsostól le egészen az agyonhajszolt bérmunkásig mindazok, akik pénzért ajánlják fel szolgálataikat... a kapitalizmus védtelen áldozatai".[35] A Victor Hugo által felállított táblák még ott állnak Fuchs életműve fölött. Egyébként Fuchs a demokratikus tradíción belül maradt, amikor különös szeretettel csüng Franciaországon: három nagy forradalom földjén, az emigránsok otthonán, az utópista szocializmus forrásán, a zsarnokgyűlölő Quinet és Michelet hazáján, azon a földön, amelyben a kommünárok nyugszanak. Így élt Franciaország képe Marxban és Engelsben, így jutott el Mehringhez, és így, a „kultúra és szabadság avantgarde-jának"[36] tűnt ez az ország még Fuchs számára is. Ő összehasonlítja a röpke francia gúnyt a nehézkes némettel; összehasonlítja Heinét az otthonmaradottakkal; összehasonlítja a német naturalizmust France szatirikus regényeivel. S ez, akárcsak Mehringet, őt is helytálló prognózisokhoz vezette, különösen Gerhart Hauptmann esetében.[37]

Franciaország a műgyűjtő Fuchsnak is hazája. A műgyűjtő önmaga számára nem volt eléggé vonzó, noha a szemlélő, minél tovább nézi, annál vonzóbbnak tartja. Azt hihetnénk, senki sem kínálkozhatott volna olyan csábosan a romantikus történelmi elbeszélőknek, mint éppen ő. De hiába keressük ezt a veszélyes, bár megszelídített passzióktól mozgatott típust egy Hoffmann, Quincey vagy Nerval apró alakjai között. Romantikusak az utazó, a csatangoló, a játékos, a virtuóz figurái. A műgyűjtő figuráját nem találjuk sehol. S hiába keressük azokban a „fiziológiák"-ban, amelyek egyébként a vásári kikiáltó-

tól az arszlánig egyetlen figurát sem hagytak ki Lajos Fülöp korában a párizsi panoptikumból. Annál jelentékenyebb helyet foglal el a műgyűjtő Balzacnál. Balzac emlékművet állított neki, de egyáltalán nem romantikus szellemben foglalkozik vele. Ő kezdettől fogva idegenkedett a romantikától. Kevés olyan darabja van életművének, amelyben az antiromantikus álláspont olyan meglepően érvényesül, mint a *Pons bácsi* vázlatában. Mindenekelőtt ez jellemző: amilyen pontosan megismerjük a gyűjtemény állagát, amelyért Pons él, éppoly keveset tudunk meg megszerzésének körülményeiről. Nincs olyan hely a *Pons bácsi*ban, amelyet össze lehetne hasonlítani azokkal az oldalakkal, amelyeken a Goncourt-fivérek naplóikban egy ritka lelet megmentését ecsetelik lélegzetelállító feszültséggel. Balzac nem a leltár vadászterületeinek vadászát ábrázolja, mint ahogyan minden műgyűjtőt annak tekinthetünk. Az a fennkölt érzés, amelytől Pons-jának és Elie Magus-jának minden porcikája reszket, a büszkeség; azokra az összehasonlíthatatlan kincsekre büszke, amelyeket fáradhatatlan gondossággal őriznek. Balzac hangsúlyozottan a *tulajdonost* ábrázolja, és az a szó, hogy *milliomos,* szinonima gyanánt be-becsúszik a *műgyűjtő* szó helyett. Balzac Párizsról beszél. „Itt gyakran találkozhatunk – mondja – egy Pons-nál, egy Elie Magus-val, akik igen szegényesen öltöznek . . . Olyan a külsejük, mintha semmire sem adnának, és semmivel sem törődnének; nem ügyelnek sem a nőkre, sem a kirakatokra. Alvajárókként mászkálnak, zsebük üres, pillantásuk gondolat nélküli, s azt kérdezzük magunktól, melyik párizsi fajtához tartoznak is ők tulajdonképpen. – Ezek az emberek milliomosok. Ők a műgyűjtők; a legszenvedélyesebb emberek, akik csak a világon élnek."[38]

Fuchs alakjához, aktivitásához és telítettségéhez köze-

lebb áll Balzacnak a műgyűjtőről felvázolt képe, mint az, amelyet egy romantikustól várhatnánk. Igen, az ember életerére utalva azt mondhatjuk: Fuchs, a műgyűjtő eredeti balzaci figura; olyan balzaci figura, aki túlnőtt a költő koncepcióján. Mi illenék inkább ebbe a koncepcióba, mint az a műgyűjtő, akit büszkesége, expanzivitása oda vezet, hogy csak azért, hogy mindenki szeme láttára jelenhessen meg gyűjteményeivel, ezeket reprodukált művek alakjában a piacra viszi, és – nem kevésbé balzaci fordulat – ily módon gazdag emberré lesz. Nem csupán a magát kincsek konzervátorának tartó ember lelkiismeretessége, de a nagy műgyűjtő exhibicionizmusa is arra késztette Fuchsot, hogy valamennyi művében kizárólag nyilvánosságra még nem hozott, s csaknem kizárólag saját gyűjteményéből származó képanyagot publikáljon. Egyedül *Az európai népek karikatúrái* első kötetéhez nem kevesebb, mint 68 000 lapot vett egybe, hogy közülük kereken ötszázat válasszon ki. Soha egyetlen lapot sem produkáltatott egynél többször. Dokumentációinak bősége és hatásának kiterjedettsége összetartozik. Mint Drumont rámutat, mindkettő azt igazolja, hogy a polgárság óriásainak 1830 körüli nemzedékéből származik. „Az 1830-as iskola majd minden vezető alakjának – írja Drumont – megvolt ugyanez a rendkívüli konstitúciója, ugyanez a termékenysége és ugyanez a ragaszkodása a grandiozitáshoz. Delacroix eposzokat vet vászonra, Balzac lefest egy egész társadalmat, Dumas regényei körülölelik az emberi nem négy évezredes történetét. Mindegyiknek olyan háta van, amelynek semmilyen teher sem túlságosan nehéz.”[39] Amikor 1848-ban kitört a forradalom, Dumas felhívást intézett Párizs munkásaihoz, amelyben hozzájuk hasonlóként mutatkozik be nekik. E levél szerint húsz év alatt négyszáz regényt és harmincöt drámát írt; 8160 embert juttatott

kenyérhez: korrektorokat és szedőket, gépészeket és kellékeseket; a klakkot sem felejti el. Az az érzés, amellyel Fuchs, az univerzális történész megteremtette nagyszerű gyűjteményeinek ökonómiai alapépítményét, talán hasonlít is a dumas-i önérzethez. Ez az alapépítmény később lehetővé teszi számára, hogy a párizsi piacon éppoly szuverénen mozogjon, mint saját területén. A párizsi műkereskedők seniorja a századforduló idején azt szokta volt mondani róla; hogy: „C'est le Monsieur qui mange tout Paris" (Ez az az úr, aki felfalja egész Párizst). Fuchs a gyűjtögető típusához tartozik; rabelais-i öröme telik a mennyiségekben, amint azt a szövegeiben oly gyakori ismétlések is mutatják.

VII

Fuchs francia műgyűjtő, történész. A történetíró Fuchsra jellemző erkölcsi szigor adja német arculatát. Ez adta már Gervinusnak is, akinek *A költői nemzeti irodalom története* (Geschichte der poetischen Nationalliteratur) c. művét a német szellemtörténet első kísérletének nevezhetnénk. Gervinusra is, és később Fuchsra is az jellemző, hogy a nagy alkotók úgyszólván harcias alakban lépnek fel, és természetük aktivitása, férfiassága, spontaneitása a kontemplativitás, a nőiesség, a receptivitás rovására érvényesül. Ez persze Gervinusnak könnyebben ment. Amikor könyvét megírta, a burzsoázia felemelkedőben volt; művészete tele volt politikai energiákkal. Fuchs az imperializmus korában ír; a művészet politikai energiáit polemikusan tárja egy olyan kor elé, amelynek alkotó tevékenységében napról napra csökkentek ezek az energiák. De Gervinus mércéi szerint ítél még Fuchs is. Sőt, e mércéket nyomon követhetjük visszafelé a XVIII. századig.

Éspedig éppen Gervinus révén, akinek F. C. Schlosser feletti emlékbeszédében nagyszerű kifejezést kapott a polgárságot forradalmi korszakában jellemző jól felvértezett moralizmusa. Schlossernek szemére vetették „fanyar erkölcsi szigorát". „Amit Schlosser – hangzik Gervinus ellenvetése – e szemrehányásokra mondhatna és mondana, ez lenne: hogy a nagy életben, vagyis a történelemben, a regénytől és a novellától eltérően, az érzékek és a szellem minden derültsége mellett sem tanulható meg valamilyen felületes életöröm; hogy láttukra, ha nem is embergyűlölő megvetést, de szigorú nézetet szívunk magunkba a világról és komoly alapelveket az életről; hogy legalábbis a világról és emberről ítélkezők legnagyobbjaira, akik saját belső életükön tudták mérni a külső életet, egy Shakespeare-re, Dantéra, Machiavellire a világ mindig ilyen komolyságra és szigorúságra nevelő benyomást gyakorolt."[40] Innen ered Fuchs moralizmusa: a német jakobinusságból, amelynek emlékköve Schlosser világtörténete, s mellyel Fuchs ifjúkorában ismerkedett meg.[41]

Nem meglepő, hogy ez a polgári moralizmus tartalmaz olyan alkotórészeket, amelyek Fuchsnál kollízióra lépnek a materialista elemekkel. Ha ezzel tisztában lenne Fuchs, talán sikerülne tompítania ezt az összeütközést. Ő azonban meg van győződve arról, hogy morális történelemszemlélet és a történelmi materializmus tökéletes összhangban állnak egymással. Itt sajátos illúzió uralkodik. Szubsztrátuma az az erősen elterjedt s ugyancsak revízióra szoruló szemlélet, amely szerint a polgári forradalmak, ahogyan a polgárság maga ünnepelte őket, alkotják a proletárforradalom családfáját.[42] Ezzel szemben döntő fontosságú, hogy tekintetünket a spiritualizmusra fordítsuk, amely hatott ezekre a forradalmakra. Aranyszálait az erkölcs fonta. A polgárság morálja – en-

nek első jegyeit magán hordozza már a rémuralom – a bensőség jegyében áll. Sarkpontja a lelkiismeret, legyen az a robespierre-i citoyené vagy a kanti világpolgáré. Morális instanciaként a lelkiismeretet proklamálta a burzsoázia magatartása, ami a burzsoá érdekeihez igazodott, de rá volt utalva az őt kiegészítő proletariátus magatartására, ez viszont a proletariátus saját tulajdon érdekeinek egyáltalán nem felel meg. A lelkiismeret az altruizmus jegyében áll. Azt tanácsolja a magántulajdonosnak, hogy ama fogalmaknak megfelelően cselekedjék, amelyeknek érvényre jutása közvetve a magántulajdonos társak javát szolgálja, s könnyedén ugyanezt tanácsolja a magántulajdonnal nem rendelkezőknek is. Ha az utóbbiak megfogadják ezt a tanácsot, magatartásuk haszna annál közvetlenebbül látható be a magántulajdonosok számára, mennél kérdésesebb ez a haszon az ekképp viselkedő s annak osztálya számára. Ezért e magatartás jutalma az erény. Így érvényesül az osztályerkölcs. De ez öntudatlanul megy végbe. A polgárságnak nem volt annyira szüksége tudatra ezen osztályerkölcs felállításához, mint a proletariátusnak ahhoz, hogy megdöntse ezt az osztályerkölcsöt. Ezzel a tényállással Fuchs képtelen megbirkózni, mert azt hiszi, hogy támadásait a burzsoázia lelkiismerete ellen kell irányítania. A burzsoázia ideológiája számára ármánynak tűnik. „A kenetteljes fecsegés – mondja –, mely a legszemérmetlenebb osztályítéletek láttán is az illető bírák szubjektív becsületességéről locsog, csupán azok tulajdon jellemtelenségét bizonyítja, akik így beszélnek vagy írnak, de a legjobb esetben is azok bornírtságát."[43] Fuchsban nem merül fel az a gondolat, hogy perbe szálljon magának a bona fidesnek, a jóhiszeműségnek a fogalmával is. Ám a történelmi materialista mégis közel áll ehhez. Nemcsak azért, mert ebben a fogalomban a polgári osztály-

erkölcs egyik hordozójára ismer, hanem azért is, mert nem kerüli el figyelmét, hogy ez a fogalom támogatja a morális rendetlenség szolidaritását az ökonómiai tervszerűtlenséggel. Újabban a marxisták legalább utalásszerűen érintették ezt a tényállást. Így a bona fidest excesszíve használó Lamartine politikájával kapcsolatban megjegyzik, hogy: „A polgári ... demokráciának ... szüksége van erre az értékre. A demokrata ... iparszerűen őszinte. Ezzel úgy érzi, hogy felmentették ama szükségszerűség alól, hogy a valóságos tényállásnak utánajárjon."[44]

Ez a szemlélet, amely figyelmét inkább az individuumok tudatos érdekeire irányítja, mintsem arra a magatartásra, amelyre osztályuk gyakran öntudatlanul és a termelési folyamatban elfoglalt helye által kényszerül, a tudatosság mozzanatának túlértékeléséhez vezet az ideológiaképzés folyamatában. Fuchsnál ez egészen kézzelfogható, amikor azt magyarázza, hogy: „A művészet minden lényeges alkotórészében a mindenkori társadalmi állapot idealizált álöltözete. Mert örök törvény ..., hogy minden uralkodó politikai vagy társadalmi helyzet arra törekszik, hogy idealizálja magát, s ilyen módon igazolja erkölcsileg egzisztenciáját."[45] Itt már közeledünk a félreértés magvához. Ez abban a felfogásban rejlik, amely szerint a kizsákmányolás hamis tudatot feltételez, legalábbis a kizsákmányolók részéről, mindenekelőtt azért, mert egy helyes tudat ezek számára erkölcsileg terhes lenne. Ennek a tételnek a jelen számára, amikor az osztályharc az egész polgári életben a legnagyobb rombolást vitte véghez, korlátozott érvénye lehet. A kiváltságosak „rossz lelkiismerete" a kizsákmányolás korábbi formái között semmi esetre sem magától értetődő. Hiszen az eldologiasodás által nem csupán az emberek közötti kapcsolatok válnak láthatatlanná; ezen túlme-

nően a kapcsolatok valóságos szubjektumai is ködbe burkolóznak. A gazdasági életben hatalmon levők és a kizsákmányoltak közé a jogi- és igazgatási-bürokráciák apparátusa tolódik, amelynek tagjai már nem teljes felelősségű morális szubjektumokként működnek; *felelősségtudatuk* egyáltalán nem más, mint ennek az elnyomorodásnak öntudatlan kifejezése.

VIII

A moralizmust, amelynek nyomait Fuchs történelmi materializmusa magán viseli, a pszichoanalízis sem rendítette meg. „Jogosult az érzéki viselkedés minden formája, amelyben ezen élettörvények teremtő mivolta nyilatkozik meg... – ítélkezik Fuchs a szexualitásról. – Elvetendők ezzel szemben azok a formák, amelyek ezt a legmagasabb ösztönt a rafinált élvezetvágy puszta eszközévé alacsonyítják."[46] E moralizmus szignatúrája szemmel láthatóan polgári. Fuchs számára idegen maradt az igazi bizalmatlanság a tisztán szexuális élvezetnek s előidézése többé-kevésbé fantasztikus módjainak polgári megvetésével szemben. Elvben persze azt magyarázza, hogy „erkölcsösségről és erkölcstelenségről mindig csak relatíve" lehet beszélni. Ám azon nyomban ugyanezen a helyen kivételt statuál „az abszolút erkölcstelenség" esetére nézve, mikor „a társadalom szociális ösztöneivel való összeütközésekről, vagyis olyan összeütközésekről van szó, amelyek – mondhatnánk – természetellenesek". Jellemző erre a nézetre a „mindig fejlődőképes tömegek az elfajzott individualitás feletti",[47] Fuchs szerint történelmileg törvényszerű győzelme. Röviden, Fuchsra az érvényes, hogy „nem az állítólag korrupt ösztönöket

elmarasztaló ítélet jogosságát támadja, hanem a történetükről és elterjedésükről alkotott véleményt".[48]

Ez korlátozza a szexuálpszichológiai probléma magyarázatát. Ez a probléma a burzsoázia uralma óta igen fontossá vált. Itt kap helyet a szexuális élvezet többé vagy kevésbé tág területeinek tabuvá nyilvánítása. A tömegekben ily módon előidézett elfojtás mazochista és szadista komplexusokat hoz napvilágra, s ezeknek a hatalmon levők azokat az objektumokat vetik oda, amelyek a legmegfelelőbbnek mutatkoznak politikájuk számára. Fuchs egyik kortársa, Wedekind bepillantott ezekbe az összefüggésekbe, amelyeknek társadalmi kritikáját Fuchs elmulasztotta. Annál jelentősebb az a passzus, ahol a természetrajzon át kerülő úton pótolja a kritikát. Az orgia ragyogó védőbeszédéről van szó. Fuchs szerint „az orgiasztikus élvezet a kultúra legértékesebb tendenciáihoz tartozik... Tisztában kell vele lennünk, hogy az orgia ahhoz tartozik, ami bennünket megkülönböztet az állattól. Az állat – ellentétben az emberrel – nem ismeri az orgiát... Az állat a legízletesebb tápláléktól és a legtisztább forrástól is elfordul, ha csillapította éhségét és szomjúságát, és nemi vágya többnyire az év egészen meghatározott rövid periódusaira korlátozódik. Egészen más a helyzet az embernél, mindenekelőtt a teremtő embernél. Ez egyáltalán nem ismeri az »elég« fogalmát."[49] Fuchs szexuálpszichológiai megállapításainak ereje azokban a gondolatmenetekben rejlik, amelyekben kritikailag foglalkozik a hagyományos normákkal. Ez teszi képessé arra, hogy eloszlasson bizonyos kispolgári illúziókat. Ilyen a meztelenség illúziója, amelyben joggal ismeri fel „a korlátoltság forradalmát". „Az ember örvendetes módon többé már nem vadállat, és mi... azt akarjuk, hogy a fantázia, az erotikus fantázia is, szerepet játsszék az öltözködésben. Amit viszont nem akarunk,

az egyes-egyedül az emberiség ama szociális szervezete, amely mindezt . . . depraválja."[50]

Fuchs pszichológiai és történeti szemléletmódja sokszor gyümölcsözőnek mutatkozott a ruházkodás történetét illetően. Valójában alig van olyan tárgy, amely a szerző háromszoros – történeti, társadalmi és erotikus – érdeklődését jobban kiszolgálná a divatnál. Ez már definíciójában is megmutatkozik, amelynek Karl Krausra emlékeztető nyelvi megfogalmazása van. A divat, hangzik *Az erkölcs történetében*, megmondja „hogyan óhajtanak üzletelni a nyilvános erkölcsiséggel. . ."[51] Fuchs egyébként nem követte el a kutatók ama szokásos hibáját (gondoljunk pl. Max von Boehnre), hogy a divatot egyes-egyedül esztétikai és erotikus szempontok szerint vizsgálja. Nem kerülte el figyelmét a divatnak az uralom eszközeként játszott szerepe sem. Ahogyan a divat kifejezésre juttatja a rangok finomabb különbségeit, éppúgy őrködik mindenekelőtt az osztályok közötti durva különbségek felett. Erkölcstörténetének harmadik kötetében Fuchs terjedelmes esszét szentelt a divatnak, s ennek gondolatmenetét a divatra nézve döntő elemek felsorolásával a kiegészítő kötet foglalja össze. Az első elemet az „osztályok különválásának érdekei" alkotják; a másodikat a „magánkapitalista termelési mód" adja, amely piaci lehetőségeit a divat sokszoros változásával igyekszik fokozni; harmadik helyen nem szabad megfeledkezni „a divat erotikusan stimuláló céljairól".[52]

Az alkotó jelleg kultusza, amely átvonul Fuchs összes művén, új táplálékot merített pszichoanalitikus tanulmányaiból. E tanulmányok gazdagították eredetileg biológiai meghatározottságú koncepcióját, ha persze ezzel még nem helyesbítették is azt. Az alkotói impulzusok erotikus eredetéről szóló tanítást Fuchs lelkesen fogadta. Erotikáról alkotott elképzelése azonban továbbra is szo-

rosan az érzékiség drasztikus, biológiailag determinált képzetéhez tapad. Amennyire csak lehetett, kitért az elfojtás és a komplexusok elmélete elől, amely talán módosította volna a társadalmi és szexuális viszonyokról alkotott moralizáló felfogását. Ahogyan Fuchsnál a történelmi materializmus inkább az egyedek tudatos gazdasági érdekéből, mintsem az osztály ez utóbbiban öntudatlanul ható érdekéből vezeti le a dolgokat, úgy Fuchs az alkotói impulzust is inkább a tudatos érzéki intencióhoz, mintsem a képalkotó öntudatlansághoz közelítette.[53] Az erotikus képvilág mint szimbolikus világ, ahogyan azt Freud *Álomfejtése* (Traumdeutung) feltárta, Fuchsnál ott és csakis ott jut érvényre, ahol benső részvétele a legnagyobb. Ebben az esetben ez a világ még akkor is betölti ábrázolását, ha erre nézve kerüli a legcsekélyebb utalást is. Így a forradalom korának grafikájáról szóló mesteri jellemzésben ez áll: „Minden merev, feszes, katonás. Az emberek nem fekszenek, mert a gyakorlótér nem tűr »Pihenj!«-t. Ha ülnek, akkor is úgy, mintha fel akarnának ugrani. Egész testük feszül, mint nyíl az íjhúron. Amilyen a vonal, olyan a szín. A képek hidegen, fémesen hatnak... a rokokó képekkel szemben... A színnek keménynek kellett lennie..., fémszerűnek, ha alkalmazkodni akart a képek tartalmához."[54] Ennél explicitebb egyik tanulságos megjegyzése a fetisizmusról. Itt a fetisizmus történelmi ekvivalenseit kutatja. Az eredmény az, hogy „úgy tűnik, a cipő- és lábfetisizmus terjedése a priapus-phallosz-kultusz vulva-kultusz által történő felváltására" utal, ezzel szemben a kebel-fetisizmus terjedése egy visszaeső tendenciára. „A felöltöztetett lábfej és lábszár kultusza a nő uralmát tükrözi a férfi felett; a kebel-kultusz a nő olyan helyzetét tükrözi, amelyben a nő a férfi élvezetének tárgya."[55] Fuchs a szimbólumokba Daumier kapcsán pillantott be legmé-

lyebben. Amit Daumier fáiról mond, az egész életművének egyik legszerencsésebb pontja. Felismer bennük „egy egészen sajátos szimbolikus formát..., amelyben Daumier társadalmi felelősségérzete fejeződik ki, s az a meggyőződése, hogy a társadalomnak kötelessége az egyének védelme... Daumier mindig messze szertenyúló ágakkal ábrázolja a fát, éspedig mindenekelőtt akkor, ha valaki alattuk áll vagy oda telepszik. Különösen ilyen fáknál nyúlnak szerte az ágak, akár egy óriás karjai, s úgy tűnik, mintha valósággal a végtelenbe akarnának nyúlni. Így áthatolhatatlan tetővé alakulnak, mely távol tart minden veszélyt mindazoktól, akik védelmük alá húzódtak."[56] Ez a szép szemlélet vezeti Fuchsot a Daumier alkotásaiban domináló anyai vonáshoz.

IX

Fuchs számára mindig Daumier alakja volt a legelevenebb. Egész életművén keresztül végigkísérte Daumier alakja. Majdnem azt mondhatnók, hogy általa lett Fuchs dialektikussá. Legalábbis Fuchs őt teljességében és élő ellentmondásában koncipiálta. Ha megragadta és hatásos módon körülírta művészetének anyai vonásait, akkor éppoly jól ismerte a másik pólusát, az alak férfiasságát, harciasságát. Joggal utalt arra, hogy Daumier életművéből hiányzik az idillikus beütés: nemcsak a tájkép, az állatábrázolás és a csendélet, hanem az erotikus motívum és az önarckép is. Ami Fuchsot Daumier-nál tulajdonképpen magával ragadta, az az agonális mozzanat volt. Vagy túl merész lett volna Daumier nagy karikatúra-művészetének eredetét egyetlen kérdésben keresni? Milyenek lennének, látszik Daumier kérdezni, az én korom polgári emberei, ha a földi létért folytatott harcukat

mintegy küzdőtérben akarnánk elgondolni? Daumier a párizsiak magán- és nyilvános életét az agón nyelvére fordította le. Legnagyobb elragadtatása az egész test atlétikus feszülésének, muszkuláris izgalmainak szól. Ennek semmiben sem mond ellent az, hogy talán senki sem rajzolta le megragadóbban a test legmélyebb elernyedését. Daumier koncepciója, mint Fuchs megjegyzi, mély rokonságban van valamilyen plasztikus koncepcióval. Így vonultatja fel azután azokat a típusokat, amelyeket kora kínál neki, hogy őket, eltorzult olimpikonokat, emelvényen tegye közszemlére. Mindenekelőtt a bíró- és ügyvéd-tanulmányok szemlélendők így. Közvetlenebbül utal a fenti inspirációra az az elégikus humor, amellyel Daumier a görög Pantheont szereti körüljátszadozni. Talán itt van ama rejtély nyitja, amellyel már Baudelaire is találkozott a mesternél: hogy lehet karikatúra-művészete, minden súlya és átütő ereje mellett, olyannyira mentes az áskálódástól?

Ha Daumier-ról beszél, Fuchsban minden erő feléled. Nincs még egy tárgy, amely hozzáértéséből ilyen divinatorikus villámokat csalogatott volna elő. Itt a legkisebb indíték is jelentőssé válik. Egy olyan futólagosan vázlatszerű lap, amelyet már eufemizmus lenne befejezetlennek nevezni, elegendő Fuchsnak, hogy mély bepillantást adjon Daumier produktív szenvedélyébe. A lap csupán egy fej felső felét ábrázolja, s azon is csak az orr és a szem mond egyáltalán valamit. Mivel a vázlat erre a részre korlátozódik, s egyedül a néző ember a tárgya, ez Fuchsot arra figyelmezteti: hogy itt a festő központi érdeklődése játszik szerepet. Mert – szerinte – minden festő éppen azon a helyen kezd képe kivitelezésébe, amely ösztönösen leginkább érdekli.[57] „Daumier számtalan alakja – mondja Fuchs a festőről írott művében – a legkoncentráltabb nézéssel van elfoglalva, legyen az

akár nézés a távolba, akár bizonyos dolgok szemlélése, akár belsejükbe vetett, éppoly koncentrált pillantás. Daumier emberei valósággal orruk hegyével néznek."[58]

X

Daumier volt a kutató leghálásabb témája. De a műgyűjtő számára sem volt kevésbé szerencsés fogás. Jogos büszkeséggel jegyzi meg Fuchs, hogy nem az állami, hanem a saját kezdeményezése juttatta Daumier (és Gavarni) első mappáit Németországba. A múzeumokkal szembeni ellenszenvével Fuchs nem áll egyedül a nagy műgyűjtők között. Előtte jártak ebben a Goncourt-fivérek, s hevességükben felül is múlják őt. Ha a nyilvános gyűjtemények társadalmilag kevésbé problematikusak, tudományosan hasznosabbak is lehetnének, mint a magángyűjtemények, akkor is veszendőbe megy legnagyobb lehetőségük. A műgyűjtő szenvedélyében varázspálca van, amely új források felfedezőjévé teszi. Ez vonatkozik Fuchsra, és ezért kellett ellentétben éreznie magát azzal a szellemmel, mely II. Vilmos alatt a múzeumokban uralkodott. E múzeumok az ún. remekbe szabott darabok gyűjtésére törekedtek. „Kétségtelen – mondja Fuchs –, a gyűjtésnek ez a fajtája a mai múzeum számára már csak elhelyezési okokból is korlátozott. De ez a ... feltételezettség semmit sem változtathat azon a tényen, hogy mi ezáltal egészen tökéletlen ... elképzeléseket nyerünk a múlt kultúrájáról. Mi ezt pompás ünnepi köntösben látjuk, és csak ritkán többnyire szegényes munkaruhájukban."[59]

A nagy műgyűjtők többnyire tárgyválasztásuk eredetiségével tűnnek ki. Vannak kivételek: a Goncourt-fivérek nem annyira az objektumokból indultak ki, mint inkább

abból az összhatásból, amely ezeket az objektumokat magába foglalta; akkor láttak az interieur megdicsőítéséhez, amikor az már kimúlóban volt. A gyűjtőket azonban rendszerint maga a tárgy vezeti. Nagy példái ennek az újkor küszöbén a humanisták, akiknek görög szerzeményei és utazásai tanúságot tettek arról a célratörésről, amellyel a műkincseket gyűjtötték. Marolles-lal, Damocéde példaképével vonult be – La Buyère vezetése mellett – a műgyűjtő az irodalomba (éspedig mindjárt előnytelenül). Marolles elsőként ismerte fel a grafika jelentőségét; 125 000 lapos gyűjteménye képezi a Cabinet des Estampes alapállományát. Az a hétkötetes katalógus, amelyet a következő században Caylus gróf adott ki gyűjteményeiről, az archeológia első nagy teljesítménye. Stosch gemmagyűjteményét a gyűjtő megrendelésére Winckelmann katalogizálta. Még ott is, ahol nem bizonyult tartósnak az ilyen gyűjteményekben megtestesülni kívánó tudományos koncepció, a gyűjteménynek mégis kijut időnként a tartósságból. Így történt ez Wallraf és Boisserée gyűjteményével is, amelynek alapítói abból a romantikus-nazarénus elméletből kiindulva, hogy a kölni művészet a régi római örököse, német középkori festményeikkel a kölni múzeum alapját teremtették meg. Ezeknek a nagy és tervekkel teli, magukat tántoríthatatlanul egynek szentelő gyűjtőknek a sorába kell állítanunk Fuchsot. Elgondolása az, hogy helyre kell állitani a műalkotás társadalmi létét, amelytől a műalkotást annyira elvágták, hogy azon a helyen, ahol Fuchs rátalált, a művészet piacán, e műalkotás áruvá zsugorítva tengődött, egyaránt eltávolodva elkészítőitől, s azoktól, akik meg tudták érteni. A művészeti piac fétise: a mester neve. Történetileg talán az tűnik majd Fuchs legnagyobb érdemének, hogy megszabadította a művészettörténetet a mesternevek fétise alól. „Ezért – hangoz-

tatja Fuchs a Tang-korszak plasztikája kapcsán – ezeknek a sírtoldalékoknak a tökéletes névtelensége, az a tény, hogy egyetlen esetben sem ismerjük egyetlen ilyen mű egyéni alkotóját sem, fontos bizonyíték arra nézve, hogy egészében véve mindezekben sohasem egyes művészi élményekről volt szó, hanem arról a módról, ahogyan az emberek összessége akkoriban a világot és a dolgokat szemlélte."[60] Fuchs az elsők között volt, akik kifejtették a tömegművészet különös jellegét, és ezzel együtt olyan impulzusokat, amelyeket ő a történelmi materializmustól kapott.

A tömegművészet tanulmányozása szükségképpen a műalkotás technikai sokszorosításának kérdéséhez vezet. „Minden kornak pontosan meghatározott sokszorosítási technikák felelnek meg. Ezek reprezentálják a mindenkori technikai fejlődés lehetőségeit, és... eredményei az illető kor szükségleteinek. Ez okból egyáltalán nem csodálatos az a jelenség, hogy minden nagyobb történelmi átalakulás, amely az addig uralkodó osztályok helyére más osztályokat... juttat uralomra, rendszerint a képi sokszorosítás technikájának megváltozását eredményezi. E tényre egész különleges világossággal kell utalnunk."[61] Fuchs ezekkel a felismeréseivel úttörő munkát végzett. Általuk olyan tárgyakra utalt, amelyeknek tanulmányozásán nevelődhetik a történelmi materializmus. A művészetek technikai standardje – egyik legfontosabb standardjük. Ha ennek nyomába szegődünk, jóvátevődik néhány olyan károsodás, amit a kultúra gyakran bizonytalan fogalma okoz a közönséges értelemben vett szellemtörténetben (és néha magánál Fuchsnál is). Hogy „a legegyszerűbb fazekasok ezrei valósággal a kisujjukból rázták ki... a technikailag és művészileg egyformán merész... alakzatokat,"[62] az Fuchsnál joggal tűnik az ókínai művészet konkrét igazolásának. A technikai meg-

fontolások minduntalan sziporkázó, korát meghaladó szellemes megjegyzésekhez vezetik. Nem értékelhetjük másként annak a körülménynek Fuchs-féle magyarázatát sem, hogy az ókor nem ismeri a karikatúrákat. Hol van az az idealista történelemábrázolás, amely ebben nem a görögök klasszikus képének megerősítését látná: nemes egyszerűségét és csöndes nagyságát? És hogyan magyarázza magának Fuchs a dolgot? A karikatúra, véli, tömegművészet. Termékeinek tömeges terjesztése nélkül nincs karikatúra. A tömeges terjesztés olcsó elterjesztést jelent. Nos azonban, „az ókornak ... az érmén kívül nem volt olcsó reprodukciós formája".[63] Az érmefelület túl kicsiny ahhoz, hogy helyet adhasson egy karikatúrának. Ezért nem ismerte az ókor a karikatúrát.

A karikatúra tömegművészet volt, s az erkölcsrajz is az. Ez a jellege a szokásos művészettörténet számára diffamálóan járult már egyébként is kényes jellemvonásához. De nem így Fuchs számára; a megvetett, apokrif dolgok észrevétele adja tulajdonképpeni erejét. S a feléjük vezető utat, amelyből a marxizmus alig mutatott többet neki a kezdetnél, műgyűjtőként saját kezével egyengette. Ehhez a mániákusság határát súroló szenvedélyre volt szüksége. Ez a szenvedély határozta meg azután Fuchs jellemvonásait, s hogy milyen értelemben, azt leginkább az tudhatja meg, aki végigtekinti Daumier litográfiáin a művészetbarátok és kereskedők, a festészet csodálóinak és plasztika szakértőinek hosszú sorát. Ezek még testi felépítésükben is hasonlítanak Fuchsra. Hosszúra nyúlt, szikár alakok, pillantásuk lángnyelvként lobog elő. Nemhiába hírlett, hogy bennünk Daumier azoknak az aranycsinálóknak, szellemidézőknek és kapzsiknak az utódait koncipiálta, akik a régi mesterek képein láthatók.[64] E fajtából való a műgyűjtő Fuchs is. S amint az alkímista *alantas* vágyával, hogy aranyat csinál-

jon, egybekapcsolja olyan vegyszerek felkutatását, amelyekben a planéták és elemek a spirituális ember képeivé állnak össze, úgy vállalkozott ez a gyűjtő, a birtoklás *alantas* vágyának kielégítésével egy olyan művészet kikutatására, amelynek alkotásaiban a termelőerők és a tömegek a történelmi ember képeivé állnak össze. Még Fuchs későbbi könyveiben is érezhető az a szenvedélyes részvétel, amivel e képekhez fordult. „A kínai tetőtornyok dicsősége nem utolsósorban az – írja –, hogy bennük egy... névtelen népművészetről van szó. Nincs olyan hőskölteмény, amely alkotóiról tanúskodik."[65] Hogy azonban az ilyen névtelenekhez s a kezük nyomát őrző dolgokhoz húzó szemlélet nem járul-e hozzá inkább az emberiség humanizálásához, mint a vezér-kultusz, amelyet újabban, úgy látszik, ismét rá akarnak húzni az emberiségre, azt – mint még annyi egyebet, amiről hiába adott felvilágosítást a múlt – megint csak a jövőnek kell megtanítania.

Jegyzetek

A MESEMONDÓ

1 Nyikolaj Leszkov 1831-ben, Orjol kormányzóságban született, és 1895-ben, Szentpétervárott halt meg. A parasztihoz való vonzódása Tolsztojjal, vallásos érdeklődése Dosztojevszkijjal rokonítja. De életművéből éppen azok az írások – a koraiak bizonyultak a legkevésbé időtállónak, amelyekben alapvetően és doktrinér módon a fenti elvek jutottak kifejezésre. Leszkov írói rangját meséi biztosítják, s ezek későbbi alkotóperiódusának termékei. A háború óta több kísérlet történt arra, hogy e mesékkel a német nyelven olvasók is megismerkedhessenek.

ALLEGÓRIA ÉS SZIMBÓLUM

1 Johann Christoph *Männlings* (Schaubühne des Todes) Oder Leich-Reden (Bey Unterschiedlichen Trauerfällen gehalten) Nebst Einem Anhange 50. selbst Ersonnener Poetischer Grabschriften Und Dem erstorbenen doch wieder arweckten Verlohrnen Sohne. Wittenberg, 1962. 86.

2 Vö. *Benjamin, W.*: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Bern 1920. (Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. 5., 6. és 80. l.)

3 *Goethe, J. W.*: Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. Stuttgart–Berlin 1907. Bd. 38. Schriften zur Literatur. 3., 261. l. (Maximen und Reflexionen.)

4 *Schopenhauer:* Sämmtliche Werke. Bd. 1. Die Welt als Wille und Vorstellung. 1. Leipzig o. J. (1892) 314. l.

5 *Yeats, W. B.*: Erzählungen und Essays. Leipzig 1916. 114. l.

6 *Cysarz, H.*: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig 1924. 40. l.

7 Uo. 296. l.
8 *Creuzer, F.:* Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Leipzig–Darmstadt 1819. 118. l.
9 Uo. 64. l.
10 Uo. 59. és köv. l.
11 Uo. 66. és köv. l.
12 Uo. 63. és köv. l.
13 Uo. 68. l.
14 Uo. 70. és köv. l.
15 Uo. 199. l.
16 Uo. 147. l. és köv.
17 *Voss, J. H.:* Antisymbolik. Bd. 2. Stuttgart 1826. 223. l.
18 *Herder, J. H.:* Sämmtliche Werke. Bd. 16. Berlin 1887. 161. l (Zerstreute Blätter, 5. Sammlung.)
19 Uo. 230. l.
20 *Creuzer, F.:* Id. mű, 227. l.
21 *Gieblow, K.:* Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Wien–Leipzig 1915. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 32. Heft. l.) 36. l.
22 Vö. *Iconologia* overo descrittione delle imagini vniuersali, cauate dalle statue, & medaglie antiche, & da buonissimi auttori greci, & latini: Di *Cesare Ripa* Pervgino, Opera utilissima, & necessaria à gli historici, & poeti, & à desiderosi d'intendere l'occulta sapienza de gli antichi. Con priuilegio, et licenza de' superiori. Milano 1602. (Az első kiadás a másodikra utal: Róma, 1609.)
23 *Gieblow, F.:* Id. mű, 34. l.
24 Uo. 12. l.
25 Uo. 31. l.
26 Uo. 23. l.
27 Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellvensis... Basileae 1556. Címlap.
28 Uo. a különleges számozás szerinti 4. l.
29 *Borinski:* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. I: Mittelalter, Renaissance, Barock, Leipzig 1914. 189. l.
30 *Borinski:* Id. mű, 2. köt. 208. és köv. l.

31 Vö. Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum, & parabolarum historicarum stromata, XII. libris complectens. Auctore P. Nicolao Caussino Trecensi, è Societate Iesu. Permissu superiorum. Coloniae Agrippinae 1623.

32 *Opitz, M.:* Prosodia Germanica, oder Buch von der Deutschen Poeterey. Franckfurt am Mäyn o. J. (ca. 1650) 2. l.

33 (Anonym referátum *Menestrier:* La philosophie des images c. művéről.) Acta eruditorum. Anno MDCLXXXIII publicata, ac serenissimo fratrum pari, Dn. Johanni Georgio IV, electoratus saxonici haeredi, et Dn. Friderico Augusto, ducibus saxoniae &c. &x. &x. Principibus juventutis dicata. Lipsiae 1683. 17. l.

34 Vö. La philosophie des images. Composée d'vn ample. Recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages quit ont été faits sur cette matiere. Par le P[ère] C[laude] F[rançois] Menestrier, de la Companie de Jesus. Paris 1682. – Valamint Devises des princes, cavaliers, dames, scavans, et avtres personnages illvstres de l'Europe ou la philosophie des images, tome second. Par le P[ère] C[laude] F[rançois] Menestrier, de la Compagnie de Jesvs. Paris, 1683.

35 Devises des princes. 344. l.

36 Arts heraldica. Nürnberg 1688 131. l.

37 Uo. 140. l.

38 Uo. 109. l.

39 Uo. 81. l.

40 Uo. 82. l.

41 Uo. 83. l.

42 *Giehlow, F.:* Id. mű, 127. l.

43 Vö. *Benjamin, W.:* Id. mű, 105. l.

44 *Winckelmann, J.:* Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst. Säcularausgabe. Leipzig 1866. 143. és köv. l.

45 *Cohen, H.:* Ästhetik des reinen Gefühls. Bd. 2. (System der Philosophie. 3. Berlin 1912, 305. l.)

46 *Horst, C.:* Barockprobleme. München 1912. 39. l.; lásd még 41. és köv. l.

47 *Borinski, K.:* Id. mű, 1. köt. 193. és köv. l.

48 Uo. 305. és köv. l. (Jegyzet.)

49 A[ugust] Büchners Wegweiser zur deutschen Tichtkunst. Jehna o. J. (1663), 80. és köv. l.; idézi: *Borcherdt, H. H.:* Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. München 1919. 81. l.

50 *Hankamer, P.:* Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im

sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums. Bonn 1927. 135. l.

51 *Burdarch, K.:* Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst. Berlin 1918. 178. l.

52 Johann Christian Hallmanns von Bresslau (Jur. Utr. Candidati und Practici beym Kaiser- und Königlichen Ober-Ambte daselbst Trauer- Freuden- und Schäffer-Spiele.) Nebst Einer Beschreibung Aller Obristen Hertzoge über das gantze Land Schleisen. Bresslau o. J. (1684). Die beleidigte Liebe oder die grossmütige Mariamne, 90. l.

53 *Lohenstein, D. C.:* Römische Trauerspiele. Agrippina, Epicharis. Hrsg. von Klaus Günther Just. Stuttgart 1955. (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 50. l. Agrippina, II. 380. l.)

54 Vö. *Kolitz, K.:* Johann Christian Hallmanns Dramen. Berlin 1911. 166. és köv. l.

55 *Winckelmann;* Id. mű, 19. l.

56 Vö. *Benjamin;* Id. mű, 53. és köv. l.

57 Vö. *Petersen, J.:* Der Aufbau der Literaturgeschichte. In: Germanisch–romanische Monatsschrift. 6. (1914.) 12. l.

58 *Strich, F.:* Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts. München 1916. 26. l.

59 *Merck, J. H.:* Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal. Oldenburg 1840. 308. l.

60 *Strich:* Id. mű, 39. l.

61 *Baader, F.:* Sämmtliche Werke... Hauptabt., Bd. 2. Leipzig 1851. 129. l.

62 Uo.

63 *Hübscher, A.:* Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte. In: Euphorion 24. (1922.), 560. l.

64 Uo. 555. l.

65 *Cohen:* Id. mű, 23. l.

66 *Tittmann, J.:* Die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847. 94. l.

67 *Winckelmann:* Id. mű, 27. l. vö. még *Creuzer:* Id. mű, 67., 109. és köv. l.

68 *Creuzer:* Id. mű, 64. l.

69 Uo. 147. l.

70 *Cysarz:* Id. mű, 31. l.

71 *Novalis, (Friedrich von Hardenberg):* Schriften Bd. 3. Jena 1907. 5. l.
72 *Novalis:* Schriften, Bd. 2. Id. kiad., 308. l.
73 *Borinski:* Id. mű, Bd. 1. 192. l.

PÁRIZSI LEVÉL

1 *Gide, A.:* Nouvelles Pages de Journal. Paris 1932–1935.
2 *Maulnier, T.:* Mythes Socialistes. Paris.
3 Gide ma hivatkozhat erre a cikkére. Az említett naplókötetben ez áll: „Barrès is vajon nem bizonyos időszerű igazság apologetája volt-e, amelyet ma Hitler prédikál? És nem lehetett-e könnyen előre látni, hogy mindezek a szép elméletek, amint más teszi őket magáévá, ellenünk fognak fordulni?"
4 A viták André Gide et notre Temps címmel jelentek meg. Paris.
5 *Gide, A.:* Les Nouvelles Nourritures.
6 Vö. *La Rochelle, D.:* Socialisme fasciste. Paris.
7 Hogy milyen jelentőséget tulajdonított Wilde-nak, arról 1901-es Wilde nekrológja tanúskodik. (Oscar Wilde In Memoriam. 1901.)
8 Nemcsak a tömegszervezetek fasiszta stilizálása az, ami megigézőbolondító hatású (elég a német ünnepi felvonulásokat az oroszokéval összehasonlítani), hanem a különböző „közösségek" és „frontok" keretei is, amelyekben ezek lezajlanak.
9 *Duhamel, G.: Scènes de la vie future.* Paris, és *L'humanisme et l'automate.* Paris
10 Vö. Marinetti nyilatkozatát az abesszin háborúval kapcsolatban.

MOTÍVUMOK BAUDELAIRE KÖLTÉSZETÉBEN

1 A csatangoló legsajátosabb törekvése, hogy e tömegnek lelket kölcsönözzön. E tömeggel való találkozásának élményét meséli lelkesen és fáradhatatlanul. A csatangolónak erre az illúziójára válaszolnak Baudelaire költészetének bizonyos mozzanatai, amelyek fölött nem szabad elsiklanunk. Ez az illúzió egyébként korántsem a múlté. Egyik nagy elismerést aratott későnszülöttje Jules Romains unanimizmusa.

2 Barbier módszere jól megfigyelhető *London* c. versében, amely a város leírásának huszonnégy sora után a következő gyámoltalan négy sorral zárul:

Így a dolgok komor, szorongó halmazában
Feketéllik e nép, él s meghal mind magában.
Egy sem hághatja át végzete kordonát,
Fut az arany után, tör jón és rosszon át.

Tandori Dezső fordítása

(*Barbier, A.:* Jambes et poèmes. Paris 1841.) Barbier effajta irányversei sokkal jobban hatottak Baudelaire-ra, mint ahogyan gondolná az ember. Az *Esti szürkület* a következő sorokkal zárul:

. . . érti
sorsát, és várja már a közös földi vég;
sóhajokkal telik a kórház. – Hány derék
férfit nem vár soha többé az esti otthon,
konyhatűz, illatos leves és tiszta asszony.

Szabó Lőrinc fordítása

Vessük össze ezt Barbier *A newcastle-i bányász* c. versének befejező soraival:

S míg ott ábrándozik nem egy a szíve mélyén
Az otthon melegén, asszonya szeme-kékjén,
Sírja lesz mindörökre a szörnyű tárnamély.

Tandori Dezső fordítása

Baudelaire a „bányászhalált" – néhány mesteri retusvonással – a nagyvárosi ember banális elmúlásává alakítja át.

3 Az ismeretlen csatangoló nő iránt fellobbanó szerelem motívumát egyik versébe George is átülteti. A lényeg – a hölgyet tovasodró emberáradat – azonban elkerülte figyelmét, kimarad a versből. Így csak elfogódott elégiává szelídül. A költő pillantását, amint azt hölgyének be kell vallania, „vágy vonta be fátyolával, / mielőtt megmerült volna szemedben". *(George, Stefan:* Hymnen. Pilgerfahrten Algabal. Berlin 1922.) Baudelaire viszont nem hagy kétséget afelől, hogy ismeretlen csatangolójának szemébe igenis, mélyen belenézett.

4 Ide kínálkozik az *Esős nap* c. verssel való párhuzam. A költemény alatt nem Baudelaire neve áll, mégis ő írta. Utolsó szakaszának, amelyből a vers különös homálya fakad, pontos megfelelője *A tömeg emberé*ben található: „A gázlámpák előbb, az alkonyi derengéssel birkózva, csak gyengén világoltak, de aztán fellángoltak győzedelmesen, körös-körül villódzó, rikító fényt árasztva. Tertullianus stílusára emlékeztetvén, minden fekete lett e fényben, de – akár az ében – ragyogott." Baudelaire itt következő versének e sorokkal való megfelelései annál is meglepőbbek, mivel e verset legkésőbb 1843-ban írta, olyan időpontban tehát, amikor Poe-ról még mit sem tudott:

Ránk ront mindegyik a síkos kövezeten
Önzőn, durván, tovább zúdul s nyakunkba loccsan,
Vagy futni kényszerít s megkerget távozóban.
Sár, vízözön, az ég sötét homályba vesz.

Kálnoky László fordítása

5 Poe az üzletembernek valamiféle démoni vonást kölcsönöz. Marx szavait juttatja az ember eszébe: „a régi szellemvilág fel nem számolásáért" Marx az Egyesült Államokban „az anyagi termelés lázas, ifjúi lendületét" teszi felelőssé, amelynek „sem ideje, sem alkalma" nem jutott az ilyesmire. Baudelaire versében a sötétség beálltával „... a levegőt lomhán ébredve fáradt / démonraj tölti meg, mint beteg és kufár had" (Szabó Lőrinc fordítása). Az *Esti szürkület* e szavai Poe-ra utaló reminiszcenciák talán.

6 Bizonyos körülmények között a csatangoló annak is értette a módját, hogy nemtörődömségét provokatív módon bocsássa közszemlére. 1840 körül átmenetileg elegáns dolog volt teknősbékát sétáltatni az ilyen passzázsokban. A csatangoló szívesen igazította ez állatokéhoz léptei ütemét. Ha tőle függ, a fejlődés lépteit is ehhez az ütemhez igazítja. De az utolsó szót ebben a vonatkozásban nem ő, hanem Taylor mondja ki azzal, hogy kiadja a „Le a csatangolással!" jelszavát.

7 Glasbrenner típusában a magánzó a citoyen elfajzott, korcs ivadéka. Nante-nak nincs miért igyekeznie. Ahogyan a nyárspolgár a maga négy fala közt, olyan magától értetődően rendezkedett be ő az utcán, ahonnan pedig nincs mit várnia.

8 Érdekes felfigyelnünk rá, hogyan is derül ki mindez. A látogató úgy véli: a bácsi csak azért figyeli a vásári nyüzsgést, mert az

alant kavargó színek játékában gyönyörködik. E kavargásnak azonban egy idő után feltétlenül fárasztóvá kell válnia. Nem sokkal később, egy ukrajnai vásárról írván. hasonló megjegyzést tesz Gogol is: „Annyi nép igyekezett oda, hogy nézésébe belefáradt a szem." Úgy látszik tehát, hogy a hullámzó tömeg mindennapos látványához a szemnek előbb hozzá kell szoknia. S ha ez igaz, akkor kézenfekvő az a további feltevés, hogy e megszokás után bizonyos új vívmányok már nem bántják a szemet, s így optikai elsajátításuk lehetővé válik. Az impresszionista festészet színfoltokból összeálló képeiben ilyenformán a nagyvárosi ember mindennapos optikai tapasztalatához igazodó módszert láthatunk. Monet festménye, a kő-hangyabolynak is látszó Chartres-i-székesegyház illusztrálhatja talán legjobban e feltevést.

9 Épületes megfontolásokat szentel itt Hoffmann többek között a vaknak, aki arcát az ég felé fordítja. Baudelaire ismerte ezt az elbeszélést, és *A vakok* c. vers utolsó sorában a hoffmanni szemléletet oly módon variálja, hogy meghazudtolja Hoffmann épületességét: „Vakok, mit lestek ott az égen?"

10 Minél rövidebb a munkás kiképzési ideje, annál hosszabb lesz a katonáé. Úgy tűnik fel, mintha a totális háborúra való előkészület jegyében a kiképzés (Übung) a termelés gyakorlata helyett immáron egyre inkább a rombolás gyakorlatát szolgálná.

11 A játék hatályon kívül helyezi a tapasztalati rendszerezést. Talán ennek homályos megsejtése az. ami a „tapasztalatra való hivatkozást" a játékosok körében oly közkeletűvé teszi. „A nyerőszámom" – mondja a játékos, úgy valahogy, mint ahogyan az életművész mondja azt, hogy „az én esetem". A második császárság vége felé ez a tónus divatozott. „A bulváron mindenki mindent a szerencsés véletlenre hárított ekkor." Ez a felfogásmód a fogadások szellemét idézi. A fogadás: eszköz az események sokká alakítására, a tapasztalat összefüggéseiből való kioldásra. A polgárság olykor szívesen tévesztette össze a politikai eseményeket a játékasztal eseményeivel.

12 A bódító hatás, amelyről itt szó van, éppúgy időbelileg specifikált, mint a szenvedés, amelyet tompítania kell. A játék fantazmagóriái az idő szőttesébe fonódnak bele. Gourdon írja *Az éj aratói* c. írásában: „Állítom, hogy valamennyi szenvedély közül a játékszenvedély a legnemesebb, mert minden más szenvedélyt is magába foglal. Évek hosszú során át sem jut az embernek annyi öröm, mint amennyit egyetlen szerencsés találat adhat... Úgy vélik talán, hogy az így megszerzett aranyban csakis a nyereséget

látom? Tévednek. Tévednek, mert azokat az örömöket látom benne, amelyeket megszerezhetek általa, és amelyeket azután mind meg is ízlelek. Túl gyorsan habzsolom őket, és túl változatosak ahhoz, hogy az unalomig elteljek velük. Egyetlen életben száz életet élek. Akár a szikra, száguldva utazom... S ha bankóimat a játékhoz, s nem a ládának kuporgatom, az csak azért van, mert másoknál jobban tisztában vagyok az idő értékével. Egy bizonyos élvezetért, melyet nem sajnálok magamtól, ezer más élvezettel kellene fizetnem. Az én élvezeteim a szellememben lakoznak." Az *Epikurosz kertje* c. szép elmélkedéseiben Anatole France is hasonlóképpen jellemzi a játékost.

13 A szép kettős vonatkozásban, azaz a történetihez és a természetihez való vonatkozásában definiálható. – Mindkét összefüggésben a látszat lesz meghatározó mozzanata. (A *történeti* relációt éppen csak érinteni tudjuk: ilyen aspektusban emlékeztetőnek nevezhetjük a szépet – emlékeztetőnek arra, amiben azelőtt gyönyörködtek az emberek. Ad plures ire – mondták a halálról a rómaiak, s a szép megragadásáról ugyanez mondható. E meghatározás annyiban világít rá a szépben rejlő látszatra, amennyiben a csodálat identikus tárgya a műalkotásban soha fel nem található. Korábbi nemzedékek csodálatának vetését gyűjti be. Az erre vonatkozó végső bölcsességet Goethe mondta ki pontosan: „Ami egykor nagy hatást keltett, később voltaképpen egyáltalában nem megítélhető.") *Természeti* vonatkozásában abban határozható meg a szép, hogy „lényegét csakis burkoltan őrzi meg". Éppen a correspondance-ok nyújtanak jó tájékoztatást afelől, mit kell értenünk az ilyen burkoltságon. Kissé merész áttétellel „visszatükrözésnek" nevezhetnénk ezt a műalkotásban. E kapcsolatok kitűnően megmutatják, miképpen válhat a természeti tárgy a művészet tárgyává, hűséges „visszatükrözéssé" s ezáltal teljességgel aporetikussá. Ha ármost az ember ezt az apóriát nyelvi anyagból próbálja kiformálni, akkor mondhatja, hogy a szépet mint a hasonlóság tapasztalatának tárgyát határozta meg. Valéry ezt a következőképpen formulázza: „A szép talán éppen a dolgokban meg nem határozhatónak szolgai utánzását követeli." Ha pedig Proust minduntalan oly szívesen visszatér e tárgyra (amely nála a megtalált idő), korántsem mondhatjuk emiatt üres fecsegőnek. Módszerének lényeges mozzanata az, hogy a műalkotás-fogalom mint valamely tükörkép, mint a szép fogalma, röviden: mint a művészet hermetikus aspektusa kerül művének középpontjába – helyesebben ő állítja oda újra meg újra beszédesen. Mint holmi előkelő amatőr, művének keletkezéséről és célkitűzéséről oly

könnyedén és urbánusan beszél. Mindennek ellenpontját, persze, Bergsonnál lelhetjük meg. Az alábbi mondat, amelyben a filozófus kifejti, mi mindent el nem várhatunk mi a lét töretlen folyamatának megjelenítésétől, hangsúlyában Proustra emlékeztet. „Létünket – mondja Bergson – nap mint nap átitathatjuk ezzel a szemléletmóddal, s ily módon a filozófia segítségével tehetünk szert olyan élvezetre, amelyet különben csak a művészet tud nyújtani; bárcsak gyakrabban jelentkezne, állandósulna, s a közönséges halandó számára is könnyen elérhető lenne." Bergson tehát elérhetőnek látja azt, amit a goetheinél jobb Valéry-féle szemlélet „jelenlevőnek" lát, amelyben az elérhetetlen (Unzulänglich) történéssé alakul át.

14 A Monos és Una közötti mítikus párbeszédben Poe azt az üres időszakaszt, melyet a szubjektumnak a spleen jelent, mintha a tartamba illesztette volna bele, s mintha boldogság-tapasztalatra tett volna szert azáltal, hogy a spleen ijedségétől ily módon megszabadult. Mintha egy „hatodik érzékről" beszélne, amely a magányosnak adatott, s mely által harmóniát képes csiholni még az üres időszakaszból is. Ezt a harmóniát, persze könnyen megzavarja az idő gyors múlása. „Az volt a benyomásom – írja Poe –, mintha valami belépett volna a fejembe, valami, amiről emberi értelemmel semmi módon sem tudnék még homályos fogalmat sem adni. Leginkább a szellemi reguláció vibrálásának mondanám; az elvont emberi időfogalom spirituális megfelelőjének. Ennek mozgásával vagy ehhez hasonlóval van abszolút összhangba hozva a csillagok körforgása. Ily módon mértem én a kandallón álló óra, valamint a jelenlevők zsebórájának szabálytalanságait. Tiktakjuk ott ketyegett a fülemben. S legkisebb eltéréseik a helyes, belső ütemtől ... éppúgy felháborítottak, mint ahogyan az elvont igazság megsértése szokott sérteni az emberek között."

15 A tapasztalat elszegényedését Proust művében a kitűzött cél pontos kivitelezése is mutatja. Mi is lehetne művésziesebb és mi is lehetne lojálisabb annál, mint amikor Proust állandóan bizonygatja az olvasónak, hogy az üdvözülés az ő magánvállalkozása.

16 Az ilyen siker pillanata maga is egyszeriként kiemelt. Ezen alapszik Proust egész művének szerkezeti vázlata: minden helyzet, amelyben a krónikás belesodortatik a letűnt idő áramába, ezáltal lesz hasonlíthatatlanná és a napok folyamatából kiemeltté.

17 Ez a felruházás a költészet egyik forráspontja. Ha valamely állatot vagy élettelent az ember ily módon a visszapillantás képessé-

gével ruház fel, az új, felnyílt tekintet a messzeségbe fogja őt vonzani; az ekképp felébresztett természet álmodik, s álmába maga után vonja a költőt is.

18 Nem lehetetlen, hogy ennek a jegyzetnek kiváltó oka is patogén sokk volt. Annál sokatmondóbb az a forma, amellyé e sokkot változtatja a baudelaire-i mű.

A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORSZAKÁBAN

1 A műalkotás története természetesen még többet foglal magában; a *Mona Lisa* története pl. azon kópiák fajtáját és számát, melyek a XVII., XVIII., XIX. században készültek róla.

2 Éppen azért, mert a valódiság nem reprodukálható, nyújtott segítséget bizonyos – technikai – sokszorosító eljárások intenziv behatolása a valódiság differenciálásához és rangsorolásához. A műkereskedelemnek fontos funkciója volt ilyen megkülönböztetések kialakítása. Azt mondhatjuk, hogy a fametszet feltalálásával gyökerénél támadták meg a valódiság minőségét, mielőtt még kései virágait kibontakoztatta. Elkészülte idejében egy középkori madonnakép még nem volt „valódi", csupán az elkövetkező századokban vált azzá, s talán a múlt században a legtöményebben.

3 A *Faust* legnyomorúságosabb vidéki előadásának egy Faust-filmmel szemben mindenesetre megvan az az előnye, hogy eszmei konkurrenciában van a weimari ősbemutatóval. S mindaz a hagyományos tartalom, amit a rivalda juttat eszünkbe, a vetítővászon előtt értéktelenné válik – hogy Mephistóban Johann Heinrich Merck, Goethe ifjúkori barátja rejtőzködik stb.

4 A tömegekhez emberileg való közeledés azt is jelentheti, hogy eltávolítják társadalmi funkcióját a látómezőből. Semmi biztosíték sincs arra nézve, hogy a mai portréfestő, ha híres sebészt fest meg reggelizőasztalánál és övéi körében, pontosabban eltalálja a sebész társadalmi funkcióját, mint egy XVI. századi festő, aki orvosait reprezentatíve ábrázolja a közönségnek, mint pl. Rembrandt az *Anatómiai leckéb*en.

5 Az aura definíciója: „Valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közel legyen is a tárgy", nem más, mint a műalkotás kultuszértékének megfogalmazása a tér-időbeli érzékelés kategóriáiban. A távolság a közelség ellentéte. A lényegesen távoli a

megközelíthetetlen. A megközelíthetetlenség valóban a kultikus kép egyik fő tulajdonsága. Természete szerint „távolság marad bármennyire közeli is legyen”. A közelség, amely a kultikus kép anyagából nyerhető, nem csorbítja azt a távolságot, amelyet megjelenése után is megtart.

6 Amilyen mértékben szekularizálódik a kép kultikus értéke, úgy válnak egyre meghatározhatlanabbakká az egyszeriség szubsztrátumáról alkotott elképzelések is. A kultikus képben élő jelenségek egyszeriségét mindinkább kiszorítja az alkotó empirikus egyszerisége, vagy az alkotói teljesítmény egyszerisége a közönség képzetében. Persze, sohasem egészen maradéktalanul; a valódiság fogalma mindig igyekszik túllépni a hitelesség fogalmát. (Ez különösen világosan mutatkozik meg a gyűjtőnél, akiben mindig marad valami a fétis-imádóból, és azáltal, hogy a műalkotás a birtokában van, részesül annak kultikus erejéből.) A hitelesség fogalmának funkciója ennek ellenére egyértelmű marad a művészetszemléletben, a művészet elvilágiasodásával a hitelesség lép a kultikus érték helyébe.

7 A filmek esetében a termék technikai sokszorosíthatósága nem kívülről jövő feltétele a tömeges terjesztésnek, mint például az irodalom vagy a festészet műveinél. A filmek technikai sokszorosíthatóságának alapja közvetlenül előállítási technikájukban van. Ez a technika nemcsak hogy a legközvetlenebb módon lehetővé teszi a filmek tömeges terjesztését, hanem egyenesen kikényszeríti azt. Kikényszeríti, mert egy film előállítása olyan drága, hogy ha valakinek futná is még egy festményre, egyedül aligha futná egy filmre. 1927-ben kiszámították, hogy egy nagyobb filmnek kilencmilliós közönséget kell ahhoz elérnie, hogy megtérüljenek a költségei. A hangosfilm felléptével itt mindenesetre először regresszív mozgás indult meg, a közönség a nyelvi határokra korlátozódott, s a fasizmus ezzel egy időben kezdte hangsúlyozni a nemzeti érdekeket. E visszafejlődés regisztrálásánál – amelyet a filmek szinkronizálása egyébként is csökkentett – fontosabb azonban az, hogy szemügyre vegyük a fasizmussal való összefüggését. A két jelenség egyidejűsége a gazdasági válságon alapul. Ugyanazok a zavarok, amelyek egészében tekintve ama próbálkozásokhoz vezettek, hogy a fennálló tulajdonviszonyokat nyílt erőszakkal tartsák fenn, arra késztették a válságfenyegette filmtőkét, hogy szorgalmazza a hangosfilmhez szükséges előkészítő munkálatokat. A hangosfilm bevezetése ily módon ideiglenes megkönnyebbülést váltott ki. Éspedig nemcsak

azért, mert a hangosfilm a tömegeket újból a moziba vezette, hanem azért is, mert a hangosfilm a villamossági iparból új tőkéket tett szolidárissá a filmtőkével.
Így a hangosfilm kívülről tekintve nemzeti érdekeket szolgált, belülről nézve azonban még jobban internacionalizálta a filmgyártást, mint annak előtte.

8 Ez a polaritás nem tud érvényre jutni az idealizmus esztétikájában, amelynek szépségfogalma ezt a polaritást alapvetően mint szét nem választottat foglalja magába (s amelynek szétválasztását ennek megfelelően kizárja). Mégis Hegelnél ez a polaritás olyan világosan jelentkezik, ahogy az az idealizmus korlátai között egyáltalán elképzelhető. „Képeink – írja a történelem filozófiájáról tartott előadásaiban – már régóta vannak: a jámborságnak már korán szüksége volt rájuk áhítatához, de nem kellettek neki *szép* képek, hiszen ezek itt még zavarók is voltak. A szép képen jelen van valami külsődleges is, de amily mértékben szép, szelleme az emberhez szól; ama áhítatban azonban lényeges a dologhoz való viszony, mert maga az áhítat csak a lélek szellem nélküli eltompulása... A szép művészet... magában a templomban keletkezett... bár... a művészet már a művészet elvéből lépett elő." Az *Esztétikai előadások* egyik passzusa arra utal, hogy Hegel itt megérzett egy problémát. „Mi – mondja ezekben az előadásokban – túl vagyunk azon, hogy a művészet alkotásait istenként tudjuk tisztelni és imádni, az általuk keltett benyomás megfontoltabb természetű, és amire minket ösztönöznek, annak még magasabb próbakőre van szüksége."
A művészi recepció első fajtájától a másikhoz való átmenet meghatározza a művészi recepció történelmi lefolyását egyáltalán. Ettől eltekintve elvileg minden egyes műalkotás számára bizonyos oszcillálás mutatkozik ama két poláris recepciófajta között. Így például a Sixtusi Madonna számára. Hubert Grimme vizsgálódása óta tudjuk, hogy a Sixtusi Madonnát eredetileg kiállítási célokra festették. Grimmét az a kérdés ösztönözte kutatásaiban: mire való a faléc a kép előterében, amelyre két puttó támaszkodik? Hogyan juthatott odáig egy Raffaello, kérdezte továbbá Grimme, hogy az eget egy pár ajtófüggönnyel szerelje fel? A vizsgálódás azt eredményezte, hogy a Sixtusi Madonnát Sixtus pápa nyilvános ravatalozása alkalmából rendelték meg. A pápák felravatalozása a Szent Péter-bazilika egy meghatározott oldalkápolnájában történt. Az ünnepélyes felravatalozás alkalmával Raffaello képét ennek a kápolnának fülkeszerű hátteré-

ben helyezték a koporsóra. Raffaello e képen azt ábrázolja, hogy a zöld ajtófüggönyökkel keretezett fülke hátteréből a Madonna felhőkön át közeledik a pápai koporsóhoz. A Sixtusért tartott gyászszertartáson tehát felhasználták Raffaello képének kiemelkedő kiállítási értékét. Nem sokkal ezután a kép a piacenzai Fekete Barátok kolostori templomában a főoltárra került. Ennek a számüzetésnek oka a római rituáléban rejlik. A római rituálé megtiltja, hogy a főoltárnál folyó istentiszteletnél használják azokat a képeket, amelyeket temetési szertartásokon állítottak ki. Raffaello művét ez a rendelkezés bizonyos határokon belül leértékelte. És hogy mégis megfelelő árat kapjanak a képért, a kúria elhatározta, hogy a kép eladásával hallgatólag tűrni fogja felállítását a főoltáron. Hogy elkerüljék a feltűnést, elküldték a képet a félreeső vidéki város szerzetesrendjének.

9 Analóg megfontolásokat hallat más síkon Brecht: „Ha a műalkotás fogalma már nem alkalmazható arra a dologra, amely akkor keletkezik, ha egy műalkotás áruvá változott át, akkor ezt a fogalmat elővigyázatosan és óvatosan, de bátran el kell hagynunk, hacsak nem akarjuk ennek a dolognak még a funkcióját is likvidálni, mert ezen a fázison át kell esnie, éspedig sajnálkozás nélkül, ez nem kötelezettség nélküli letérés a helyes útról, hanem ami itt vele történik, az alapjában meg fogja változtatni, ki fogja oltani múltját olyannyira, hogyha a régi fogalmat ismét elővennék – és ez meg is fog történni, miért is ne? –, ez nem vált ki többé majd semmilyen emlékezést sem az egykor általa megjelölt dologra."

10 „A film... alkalmazható tanulságokat ad (vagy tudna adni) az emberi cselekedetek részleteiről... A jellemből történő mindenféle motiválás elmarad, sohasem a személyek belső élete adja a fő okot, s csak ritkán válik a cselekmény fő eredményévé." (Brecht: Versuche, Der Dreigroschenprozess.) A tesztelhetőség területének kibővítése, amelyet a felvevőgép a filmművészen végrehajt, összhangban áll a tesztelhetőség területének ama rendkívüli kibővülésével, amely a gazdasági körülmények útján jelentkezik az egyén érdekében. Ezért állandóan növekszik a szakmai alkalmassági vizsgálatok jelentősége. A szakmai alkalmassági vizsgálatokban az individuum teljesítményének egyes részletei érdekesek. A filmfelvételek és a szakmai alkalmassági vizsgálatok szakemberek testülete előtt zajlanak le. A felvételvezető a filmműteremben ugyanazon a helyen áll, mint ahol az alkalmassági vizsgálat közben a kísérletvezető.

11 Bizonyos, látszólag mellékes részletek, amelyekkel a filmrendező elkülöníti magát a színpad gyakorlati embereitől, fokozott fontosságot nyernek ebben az összefüggésben. Így az a kísérlet is, amely a színészt smink nélkül játszatja, ahogy ezt többek között Dreyer csinálja a *Szent Johanná*ban. Hónapokon át kereste csupán azt a negyven színészt, akikből az eretnekbíróság összeáll. Ezeknek a színészeknek a felkutatása hasonlított arra, amikor nehezen megszerezhető kellékek után kutatnak. Dreyer a legnagyobb fáradságot sem kímélve igyekezett elkerülni a kor, az alkat, az arckifejezés esetleges hasonlóságait. Ha egyfelől a színész kellékké válik, úgy másfelől a kellék gyakran színészként szerepel. Mindenesetre egyáltalán nem szokatlan dolog, hogy a film szerephez juttatja a rekvizitumot. Ahelyett, hogy példák végtelen bőségéből tetszőlegesen ragadnánk ki néhányat, egy különösen bizonyító erejű esetet említünk meg. Egy óra, amelyik jár, mindig zavaróan hat a színpadon. Nem engedhetjük meg neki azt a szerepet, hogy mérje az időt. A csillagászati idő még egy naturalista darabban is összeütközésbe kerülne a színpadi idővel. Ilyen körülmények között a filmre nagyon is jellemző, hogy alkalomadtán minden további nélkül értékesíteni tudja az órával történő időmérést. Ezen minden más vonásnál világosabban felismerhetjük, hogy bizonyos körülmények között a filmben minden egyes kellék döntő funkciókat vehet át. Innen már csak egy lépés vezet Pudovkin azon megállapításához, hogy „a színész játéka, amely egy tárggyal van összekötve és arra épül fel, ... mindenkor egyike a filmszerű alakítás legerősebb módszereinek." Így a film az első olyan művészi eszköz, amely képes arra, hogy megmutassa, miképpen játszik együtt az anyag az emberrel. Ezért lehet a film a materialista ábrázolás kiemelkedő eszköze.

12 A kiállítás módjának sokszorosító technikával történő ekképp megállapított megváltozása a politikában is észrevehető. A polgári demokráciák jelenlegi válsága magában foglalja ama feltételek válságát, amelyek mérvadók a kormányzó körök bemutatkozására, „kiállítására". A demokráciák a vezetőket közvetlenül, saját személyükben, éspedig képviselők előtt állítják ki. A parlament a közönségük! A felvevőgép újításai nyomán, amelyek lehetővé teszik, hogy a szónok beszéde közben végtelen sokak számára hallhatóvá, és röviddel ezután végtelen sokak számára láthatóvá váljék, előtérbe kerül a politizáló embernek a felvevőgép elé állítása. A színházakkal egyidőben kiürülnek a parlamentek is. A rádió és a film nemcsak a hivatásos színész funkcióját változtatja

meg, hanem éppúgy annak a funkcióját is, akik mint ezt a vezetők teszik, saját magát alakítja előttük. Ennek a változásnak az iránya, eltekintve különböző speciális feladataiktól, ugyanaz a filmszínésznél és a vezérnél. Ez az irány ellenőrizhető, sőt átvehető teljesítmények összeállítására törekszik meghatározott társadalmi feltételek között. Ez azután egy új kiválasztást eredményez, a felvevőgép előtti kiválasztást, amelyből a sztár és a diktátor kerül ki győztesként.

13 Az illető technikák kiváltságos jellege veszendőbe megy. Huxley írja: „A technikai előrehaladás ... vulgarizáláshoz vezetett ... a technikai sokszorosíthatóság és a rotációs sajtó az írások és képek beláthatatlan sokszorosítását tették lehetővé. Az általános iskolázás és a viszonylag magas fizetések igen nagy közönséget teremtettek, amely olvasni tud, és képes olvasnivalót, valamint képanyagot szerezni magának. Ennek kielégítésére jelentékeny ipar rendezkedett be. Ámde a művészi tehetség igen ritka; ebből következik, ... hogy a művészi termelés túlnyomó része mindenkor és mindenütt csekélyebb értékű volt. Ma azonban a művészeti össztermelésben a selejt százalékos aránya nagyobb, mint bármikor azelőtt ... Itt egy egyszerű matematikai ténnyel állunk szemben. A múlt század folyamán Nyugat-Európa népessége valamivel több mint kétszeresére nőtt. Az olvasmány- és képanyag azonban, becslésem szerint, legalább hússzorosára, talán ötvenszeresére vagy éppen százszorosára emelkedett. Ha x milliós lakosságnak n művészi tehetsége van, akkor 2x milliós lakosságnak 2n művészi tehetsége lesz. A helyzetet mármost a következőképpen foglalhatjuk össze. Ha száz évvel ezelőtt publikáltak egy nyomtatott oldalnyi olvasmány- és képanyagot, akkor ma ehelyett húsz oldalt publikálnak, ha nem százat. Ha másrészt száz évvel ezelőtt volt egy művészi tehetség, akkor helyette ma kettő van. Elismerem, hogy az általános iskolázás következtében olyan virtuális tehetségek, akik valaha nem jutottak volna adottságaik kibontakoztatásához, ma nagy számban tevékenykednek. Tegyük fel tehát, ... hogy ma három, akár négy művészi tehetség is jut egyetlen korábbi művészi tehetségre. Ennek ellenére sem kétséges, hogy az olvasmány és képanyag fogyasztása messze felülmúlta a tehetséges írók és tehetséges rajzolók természetes termelését. A hallás anyagával sincs másképp. A prosperitás, a gramofon és a rádió olyan közönséget teremtett, amelynek hallási anyag-fogyasztása korántsem áll arányban a lakosság növekedésével, és ennek megfelelően a tehetséges zenészek normális

szaporodásával. Az eredmény tehát az, hogy minden művészetben, mind abszolút, mind relativ értelemben, nagyobb a felszínes termelés, mint korábban volt; és ennek így kell maradnia mindaddig, míg csak az emberek olyan aránytalanul nagy olvasmány-, kép- és hallási anyagot fogyasztanak, mint jelenleg." Ez nyilvánvalóan nem haladó szemlélet.

14 A filmoperatőr vakmerőségei valóban összehasonlíthatók a sebész operatőr vakmerőségeivel. Luc Durtain a technika sajátosan gesztikus műfogásainak jegyzékében felsorakoztatja azokat a fogásokat, „amelyek a sebészetben bizonyos súlyos műtéteknél szükségesek. Példaként az oto-rhino-laryngológiából választok egy esetet; ... az úgynevezett endonazális perspektíva-eljárást említem meg, vagy azokra az akrobatikus művészi fogásokra utalok, amelyeket a gégetükörben látszó fordított kép által irányítva kell véghezvinnie a gégesebésznek, de beszélhetnék az órakészítő precíziós munkájára emlékeztető fülsebészetről is. A legfinomabb izomakrobatika mennyi fogására van szüksége annak, aki rendbe akarja hozni vagy meg akarja menteni az emberi testet, gondoljunk csak a hályogoperációra, amikor mintegy az acél és a majdnem folyékony szövetrészek csatája folyik, vagy a legjelentősebb beavatkozásokra a lágyrészekben (laparatómia)."

15 Ez a szemléleti mód talán otrombának hat, de mint Leonardo kimutatja, szabad felhasználni a maguk korában otrombának ható szemléleti módokat is. Leonardo a festészetet és a zenét így hasonlítja össze: „A festészet azért múlja felül a zenét, mert – alighogy életre kelt – nem kell rögtön meghalnia, mint a boldogtalan zenének. A zene, amely elillan, mihelyt megszületett, lemarad a festészet mögött; ez utóbbit a firnisz használata örökkévalóvá tette."

16 Ha analógiát keresünk ehhez a szituációhoz, akkor tanulságos analógia jelentkezik a reneszánsz festészetben. Olyan művészetre bukkanunk itt is, amelynek összehasonlíthatatlan fellendülése és jelentősége nem utolsósorban azon alapul, hogy új tudományokat, vagy pedig a tudomány újabb adatainak sokaságát integrálja. Igénybe veszi az anatómiát és a perspektívát, a matematikát, a meteorológiát és a színelméletet. „Semmi sem áll távolabb tőlünk – írja Valéry –, mint egy Leonardo meghökkentő igényessége, aki számára a festészet a megismerés legfelsőbb célja és legmagasabb demonstrációja volt, mégpedig oly módon, hogy meggyőződése szerint a festészet mindentudást követelt, s ő maga

sem riadt vissza olyan elméleti analízisektől, amelyek láttán mi, maiak mélységük és precizitásuk miatt, zavarban vagyunk."

17 „A műalkotásnak – mondja André Breton – csak annyiban van értéke, amennyiben a jövő reflexei remegtetik át." Valóban minden fejlett művészi forma három fejlődésvonal metszőpontjában áll. Elsősorban ugyanis a technika hat ki egy bizonyos művészi formára. A film fellépte előtt voltak olyan fényképkönyvecskék, amelyeknek képei egy hüvelykujjnyomásra a néző előtt sebesen elcikázva bokszmeccset vagy teniszversenyt mutattak be; bazárokban voltak olyan automaták, amelyeknek képeit forgattyú forgatásával pergették le. – Másodsorban a hagyományos művészi formák fejlődésük bizonyos stádiumaiban erőlködve törekednek hatásokra, amelyeket az új művészi forma később könnyedén ér el. A film befutása előtt a dadaisták rendezvényeikkel olyan mozgalmat akartak életre hívni a közönségben, amelyet Chaplin azután természetesebb módon valósított meg. – Harmadszor: gyakran jelentéktelen társadalmi változások a recepció olyan megváltoztatására törekszenek, amely majd csak az új művészi forma számára előnyös. Mielőtt még a film elkezdte volna kialakítani közönségét, a Kaiserpanoramában összegyűlt embereknek képeket mutattak be, amelyek már nem voltak mozdulatlanok. Ez a közönség egy paraván előtt helyezkedett el, amelybe sztereoszkópokat tettek, s ezekből minden látogatónak jutott egy-egy. Ezek előtt a sztereoszkópok előtt automatikusan jelentek meg egyes képek, rövid ideig ott maradtak, majd másoknak adtak helyet. Hasonló eszközökkel kellett dolgoznia még Edisonnak, amikor az első filmcsíkot (a filmvászon és a vetítés feltalálása előtt) bemutatta egy kis közönségnek, amely belebámult a készülékbe, amelyben a képsor lepergett. – Egyébként a Kaiserpanorama berendezésében különösen világosan jut kifejezésre a fejlődés dialektikája. Röviddel azelőtt, hogy a képnézést a film kollektívvá teszi, ezeknek a hamar elavult intézményeknek sztereoszkópjai előtt az egyénenként történő képnézés még egyszer ugyanazzal az erővel lángol fel, mint egykor az isten képmását szemlélő pap cellájában.

18 Ennek az elmélyedésnek, áhítatba merülésnek teológiai ősképe az istennel való egyedüllét tudata. Ezen a tudaton erősödött meg a polgárság nagy korszakaiban a szabadság, hogy lerázza az egyház gyámságát. Hanyatlásának korszakaiban ugyanennek a tudatnak számolnia kellett azzal a rejtett tendenciával, hogy azo-

kat az erőket, amelyeket az egyén Istennel való érintkezésben vesz igénybe, elvonja a köz ügyeitől.

19 A film annak a fokozott életveszélynek a megfelelő művészi formája, amellyel szembe kell néznie a ma emberének. Az a szükséglet, hogy sokkhatásoknak tegyék ki magukat, nem más, mint az emberek alkalmazkodása az őket fenyegető veszélyekhez. A film megfelel az appercepciós apparátus mélyreható változásainak – olyan változásoknak, amelyeket a privátegzisztencia mértékében a nagyvárosi forgalom minden járókelője, történelmi mértékben pedig minden mai állampolgár átél.

20 Ahogy a dadaizmusra, ugyanúgy a kubizmusra és a futurizmusra nézve is fontos tanulságok vonhatók le a filmből. Mindkettő a művészet fogyatékos próbálkozásaként jelenik meg, hogy a maga részéről számot vessen a műszerekkel áthatott valósággal. Ezek az iskolák – a filmtől eltérően – nem műszerek felhasználásával tesznek kísérletet a valóság művészi ábrázolására, hanem az ábrázolt valóság és az ábrázolt apparátus bizonyos fajta egybeötvözésével. Eközben a kubizmusban az optikán alapuló apparátus, amelyek a filmszalag gyors lepergésében érvényesülnek.

21 Különös tekintettel a propagandisztikus jelentősége szempontjából aligha túlbecsülhető híradóra, itt egy technikai körülmény fontos. A tömeges sokszorosításnak különösen jól jön a tömegek bemutatása. A nagy ünnepi felvonulásokon, a monstre gyűléseken, a sport jellegű tömegszervezetekben, és a háborúban, amelyek ma mind a felvevőkészülék elé kerülnek, a tömeg saját magával néz szemtől szembe. Ez a folyamat, amelynek horderejе nem szorul hangsúlyozásra, a legszorosabban összefügg a sokszorosítási, illetve a felvételtechnika fejlődésével. A tömegmozgalmak általában jobban érvényesülnek a felvevőkészülékben, mint a szem számára. A káderek százezrei legjobban madártávlatból vehetők fel. És ha ez a távlat az emberi szemnek éppoly hozzáférhető is, mint a felvevőkészüléknek, azt a képet, amelyet a szem magával visz, akkor sem lehet kinagyítani, mert az csak a felvételnél lehetséges. Ez azt jelenti, hogy a tömegmozgalmak, így a háború is, az emberi magatartásnak a felvevőgép számára különösen előnyös formáit mutatják be.

EDUARD FUCHS A MŰGYŰJTŐ ÉS TÖRTÉNÉSZ

1 Idézi *Mayer, G.:* Friedrich Engels, II. Friedrich Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa. Berlin 450–451. l. (Magyarul: Marx–Engels vál. levelek. Szikra, 1950. 537–538. l.)

2 E gondolatok az első Feuerbach-tanulmányokban bukkannak fel, és Marx ekképp fogalmazza meg őket: „A politikának, a jognak, a tudománynak, ... a művészetnek, a vallásnak nincs története." (Marx–Engels Archív., I. köt. Frankfurt a. M. 301. l.)

3 A dialektikus konstrukció az, amely elkülöníti a történelmi tapasztalatban az eredendően bennünket illető dolgot a tényszerűségek összefércelt állagától. „A tények meztelenül nyilvánvaló állományában sohasem hagyja magát megismerni az eredendő, és ritmikája egyedül egy kettős felismerés számára áll nyitva. Ez a kettős felismerés az elő- és utótörténetre vonatkozik..." (*Benjamin, W.:* Ursprung des Deutschen Trauerspiels. Berlin 1928. 32. l. Most: *Benjamin, W.:* Schriften. Frankfurt a. M. 1955. I. köt. 162. l.)

4 Erotische Kunst. I. köt. 70. l.

5 *Gavarni:* 13. l.

6 Főművei: Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. I. köt.: Renaissance, II. köt.: Die galante Zeit. III. köt.: Das bürgerliche Zeitalter. Ehhez kiegészítő kötetek I–III. (Idézve: „Sittengeschichte".)

Geschichte der erotischen Kunst. I. köt.: Das zeitgeschichtliche Problem. II. köt.: Das individuelle Problem. Első rész, III. köt.: Das individuelle Problem. Második rész. (Idézve: „Erotische Kunst.")

Die Karikatur der europäischen Völker. I. köt.: Vom Altertum bis zum Jahre 1848. II. köt.: Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges. (Idézve: „Karikatur.")

Daumier, H.: Holzschnitte und Lithographien. I. köt.: Holzschnitte, II–IV. köt.: Litographien. (Idézve: „Daumier".) Der Maler Daumier. (Idézve ugyanúgy.) *Gavarni.* (Idézve ugyanúgy.), Die grossen Meister der Erotik. (Idézve ugyanúgy.) Tang-Plastik. Chinesische Grab-Keramik des 7–10. Jahrhunderts. (Idézve ugyanúgy.) Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15–18 Jahrhunderts. (Idézve ugyanott.) Fuchs ezenkívül külön műveket szentelt a nőnek, a zsidóknak és a világháborúnak, mint karikatúratémáknak.

7 *Max, A.:* Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz. Die Neue Zeit. XIII. évf. Stuttgart 1895. I. köt. 645. l.

8 Nietzsche írta, méghozzá már 1874-ben: „Végül... a közkedvelt *népszerűsítés*... következik a tudományban, vagyis a tudomány kabátjának a *vegyes közönség* testéhez való hírhedett hozzászabása: hogy itt végre iparkodjunk elérni egy szabószerű német valóban szabószerű tevékenységét (sic!). (*Nietzsche, F.:* Unzeitgemässe Betrachtungen. I. köt. Leipzig 1895. 168. l.) „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.")

9 „A feladatát komolyan vevő kultúrtörténetírónak mindig a tömegek számára kell írnia." (Erotische Kunst, II. köt. Első rész, Előszó.)

10 *Korn, C.:* Proletariat und Klassik. Die Neue Zeit. XXVI. évf. Stuttgart 1908. II. köt. 414. és köv. l.

11 Vö. *Bebel, A.:* Die Frau und der Sozialismus. Stuttgart 1891. 177–179. l. és 333–336. l. a háztartás technika által való megváltoztatásáról, 200–201. l. a nőről mint feltalálóról.

12 Idézi *Bach, D.:* John Ruskin. Die Neue Zeit. XVIII. évf. Stuttgart 1900. I. köt. 728. l.

13 Ez a látszólagos mozzanat jellemző kifejezést kapott Alfred Weber üdvözlőbeszédében az 1912-es német szociológusnapon. Csak „ha az élet szükségszerűségeitől és hasznosságaitól megszabadulván egy ezek fölött álló alakzattá válik, csak akkor van kultúra". Ebben a kultúrafogalomban ott szunnyadoztak a barbárság csírái, amelyek időközben kibontakoztak. A kultúra úgy jelenik meg, mint holmi „fölösleges dolog az élet továbblétezése számára, amit mégis annak érzünk, amiért létezik". Röviden, a kultúra olyan műalkotás módjára egzisztál, „amely talán kialakult életformákat és életelveket zavar össze, amely bomlasztóan és rombolóan hathat, és amelynek egzisztenciáját mégis magasabb rendűnek érezzük, mint mindazt az egészségest és élőt, amit szétrombol." Huszonöt évvel e nyilatkozat után kultúrállamok megtiszteltetésnek vették az ilyen műalkotásokhoz való hasonlóságot, azt hogy ilyenek legyenek. (Verhandlungen des zweiten deutschen Soziologentages. Schriften der deutschen Gesellschaft für Soziologie. Erste Serie, Zweiter Band, Tübingen 1913. 11–12. l. *Weber, A.:* Der soziologische Kulturbegriff.)

14 *Mehring, F.:* Akademisches. Die Neue Zeit. XVI. évf. Stuttgart 1898. I. köt. 195–196. l.

15 Erotische Kunst. I. köt. 125. l. – Az első hivatkozás az egykorú

művészetre a műgyűjtő Fuchs legfontosabb impulzusaihoz tartozik. Ezt is részben a múlt nagy alkotásaiból veszi. A régebbi karikatúrára vonatkozó felmérhetetlenül széles körű ismeretei Fuchs számára korán megnyitják Toulouse-Lautrec, Heatrfield és Georg Grosz munkáit. Daumier iránti szenvedélye Slevogt műveihez vezeti el; Slevogt Don Quijote-koncepciója az ő szemében az egyetlen, amely Daumier mellett megállhatja a helyét. A kerámiáról szóló tanulmányai adnak neki autoritást, hogy pártolja Emil Pottnert. Fuchs egész életén át barátságos viszonyban állt a képzőművészekkel. Ezért nem csoda, hogy az a mód, ahogy műalkotásokról szól, gyakran inkább a művészé, mint a történészé.

16 Az ikonográfiai interpretáció mestere Emile Mâle lehetett. Vizsgálódásai a XII.–XV. századi francia katedrálisok plasztikájára korlátozódnak, és ezért nem keresztezik Fuchs vizsgálódásait.

17 *Wölfflin, H.:* Die klassische Kunst. München 1899. 275. l.

18 A régebbi táblaképfestészet nem adott az embereknek több szállást egy faköpönyegnél. A kora reneszánsz festői festettek meg első ízben belső tereket, amelyekben az ábrázolt figuráknak mozgásterük van. Ez tette oly lenyűgözővé Uccello találmányát, a perspektívát, a kortársak és önmaga számára is. A festészet, amely kezdettől kezdve alkotásait inkább a lakóknak (mintsem a korábbi szokásnak megfelelően: imádkozóknak) szentelte, mintákat adott nekik lakásaikhoz, s fáradhatatlanul állította fel villák perspektíváit. A virágzó reneszánsz, noha sokkal takarékosabban járt el a tulajdonképpeni intérieur ábrázolásában, mégis erre az alapra épített. „A cinquecentónak különlegesen kifejlett érzéke van az ember és az épület relációjához, a szép tér rezonanciájához. Szinte nem tud elképzelni semmilyen létezést architektonikus foglalat és alapozás nélkül." (*Wölfflin:* Id. mű, 227. l.)

19 Erotische Kunst. II. köt. Első rész, 20. l.

20 *Mehring, F.:* Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, II. Von Lassalles Offenem Antwortschreiben bis zum Erfurter Programm. (Geschichte des Sozialismus in Einzeldarstellungen. III. 2.) Stuttgart 1898. 546. l.

21 Karikatur, I. 4–5. l.

22 Vö. evvel a Daumier proletárnő-figuráiról szóló szép megállapítást: „Aki az ilyen témákat csupán mozgásmotívumoknak látja, azt bizonyítja be, hogy számára a végső ösztönző erők, amelyeknek hatékonnyá kell válniok, hogy megrendítő művészet

alakuljon ki, hétpecsétes titkok maradnak... Éppen azért, mert ezeken a képeken egész másról van szó, mint... *mozgás-motívumokról,* ezek a művek örökké fognak élni... az anya és nő XIX. századi leigázottságának megrázó emlékműveiként." (Der Maler Daumier, 28. l.)

23 Tang-Plastik. 44. l.

24 Vö. a műalkotás erotikus hatásáról szóló tézist: „Mennél intenzívebb ez a hatás, annál nagyobb a művészi kvalitás." (Erotische Kunst. I. köt. 68. l.)

25 Karikatur. 23. l.

26 Dachreiter. 39. l.

27 Die grossen Meister der Erotik. 115. l.

28 Dachreiter. 48. l.

29 Erotische Kunst. II. köt. I. rész, 186. l.

30 Tang-Plastik. 30–31. l. – Ez az intuitív, közvetlen szemléletmód akkor válik problematikussá, ha egy materialista analízis tényállását akarja betölteni. Ismertes, hogy Marx sehol sem nyilatkozott behatóbban arról, hogyan kell részleteiben elgondolnunk a felépítménynek az alaphoz való viszonyát. Csupán annyi bizonyos, hogy szeme előtt a közvetítések és egyúttal transzmissziók sora lebegett, amelyek az anyagi termelési viszonyok és a felépítmény legtávolabbi szakterületei közé (s ide tartozik a művészet is) kapcsolódnak be. Így vélekedik Plehanov is: „Ha a magasabb osztályok által teremtett művészet nem áll közvetlen vonatkozásban a termelés folyamatával, akkor ez végső soron... gazdasági okokkal magyarázható. A materialista történelemmagyarázat... alkalmazható erre az esetre is; mégis magától értetődő, hogy ez esetben nem mutatkozik meg egykönnyen a kétségtelenül kauzális összefüggés lét és tudat között, a munkán alapuló szociális viszonyok és művészet között. Itt... néhány közbülső állomás keletkezik." (*Plechanow, G.:* Das französische Drama und die französische Malerei im neunzehnten Jahrhundert vom Standpunkte der materialistischen Geschichtsauffassung. Die Neue Zeit, XXIX. évf. Stuttgart 1911. 544–545. l.) Annyi világos, hogy Marx klasszikus történelmi dialektikája itt adottnak tekint kauzális függőségeket. A későbbi gyakorlat folyamán lanyhábban jártak el, és gyakran beérték analógiákkal. Lehetséges, hogy ez azzal az igénnyel függött össze, hogy a polgári irodalom- és művészettörténeteket nem kevésbé nagyszabású materialista történetekkel helyettesítsék. Ez az igény a korszak szignatúrájához tartozik; hordo-

zója a Vilmos császár-korabeli szellem. Ez azután Fuchstól is megkövetelte adóját. A szerző egyik sok változatban kifejeződő kedvenc gondolata, hogy realista művészeti korszakokat állít föl a kereskedelmi államok számára. Így a XVII. század Hollandiájának és a VIII. és IX. század Kínájának. A császárság több vonására nézve felvilágosítást nyújtó kínai kertgazdálkodás elemzéséből kiindulva, Fuchs az új plasztikához fordul, amely a Tang-uralom idején keletkezik. A Han-stílus monumentális megmerevedése fellazul; a fazekasmunkát művelő névtelen mesterek érdeklődése ettől kezdve az emberi és állati mozgásokra irányul. „Az idő – fejti ki Fuchs – Kínában azokban az évszázadokban ébredt fel nagy nyugalmából; ... mert a kereskedelem mindig felfokozott életet és mozgást jelent. Tehát elsősorban az életnek és a mozgásnak kellett eljönnie a Tang-korszak művészetébe ... És ez is az első ismertetőjegy, amely szemünkbe ötlik. Míg pl. a Han-periódus állatai egész alkatukban még mindig nehézkesek és súlyosak, ... addig a Tang-korszak állatainál ... minden eleven, minden tagjuk mozog." (Tang-Plastik. 41. és köv. l.) Ez a szemléleti mód puszta analógián alapul – mozgás mind a kereskedelemben, mind a plasztikában – és éppenséggel nominalistának is nevezhetők. Az analógia tartja fogva azt a kísérletét is, hogy áttekinthetővé tegye az antikvitás felvételét a reneszánszba. „A gazdasági bázis mindkét korban ugyanaz volt, csak a reneszánszban a fejlődés magasabb lépcsőfokon állt. Mindkettő az árukereskedelmen alapult." (Erotische Kunst. I. köt. 42. l.) Végül maga a kereskedelem jelenik meg a művészeti gyakorlat szubjektumaként, vagyis: „A kereskedelemnek számolnia kell a megadott mennyiségekkel, és csak konkrét, ellenőrizhető mennyiségekkel számolhat. Így kell a világ és a dolgok elé lépnie, ha gazdaságilag meg akarja hódítani őket. Tehát a dolgokról vallott művészi szemlélete is minden tekintetben reális." (Tang-Plastik. 42. l.) Eltekinthetünk attól, hogy a művészetben nem található olyan ábrázolás, amely „minden tekintetben reális" lenne. Alapvetően azt kellene mondanunk, hogy egy olyan összefüggés, amelynek pontosan egyforma érvénnyel kell bírnia Ó-Kína és Németalföld művészetére nézve, problematikusnak tűnik. Valóban nem így áll a dolog; elegendő csupán egyetlen pillantást vetnünk a velencei köztársaságra. Velencét kereskedelme virágoztatta fel; Palma Vecchio, Tiziano vagy Veronese művészete mégis nehezen volt „minden tekintetben" reális. Az életnek e művészetben elénk

lépő aspektusa csupán reprezentatív és ünnepélyes. A másik oldalon a megélhetés fejlődésének valamennyi fokán alapos érzéket kíván meg a realitás iránt. A materialista ebből nem vonhat le következtetéseket a stílus kezelését illetően.

31 *Kautsky, K.:* Darwinismus und Marxismus. Die Neue Zeit. XIII. évf. Stuttgart 1895. I. köt. 710. l.

32 *Laufenberg, H.:* Dogma und Klassenkampf. Die Neue Zeit, XXVII. évf. Stuttgart 1909. I. köt. 574. l. – Az öntevékenység fogalma itt szomorúan leértékelődött. Nagy korszaka a XVIII. század volt, amikor megkezdődött a piacok kiegyenlítődése. Ekkor ünnepelte diadalát Kantnál a spontaneitás alakjában éppúgy, mint a technikában az automaták alakjában.

33 Karikatur. I. köt. 312. l.

34 Erotische Kunst. 3. l.

35 *Max, A.:* Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz. Die Neue Zeit. XIII. évf. Stuttgart 1895. I. köt. 652. l.

36 Karikatur. II. köt. 238. l.

37 Mehring a *Neue Zeit*ben kommentálta a pert, amelyet *A takácsok* (Die Weber) bemutatása vont maga után. A védőbeszéd egyes részletei visszanyerték egykori, 1893-as aktualitásukat. „Érvényre kívánja juttatni – fejtegette az ügyvéd –, hogy a felvonultatott, látszólag forradalmi részekkel más, csillapító, enyhítő jellegű részek állnak szemben. A költő egyáltalán nem áll a lázadás pártján, inkább a rendet engedi győzedelmeskedni maroknyi katona által." *Mehring, F.:* Entweder-Oder. Die Neue Zeit. XI. évf. Stuttgart 1893. I. köt. 780. l.

38 *Balzac, H.:* Le Cousin Pons, Paris 1925. 162. l.

39 *Drumont, E.:* Les héros et les pitres. Paris 107–108. l.

40 *Gervinus, G. G.:* Friedrich Christoph Schlosser. Ein Nekrolog. Leipzig 1861. 30–31. l.

41 Oeuvre-jének ez a kiigazítása hasznosnak bizonyult Fuchs számára, amikor „erkölcstelen könyvek terjesztése" címén vádat emeltek ellene a császári államügyészek. Fuchs moralizmusát természetszerűleg különös nyomatékkal mutatja egy szakértői vélemény, amely valamennyi felmentéssel végződött büntetőeljárásainak egyikén hangzott el. A vélemény Fedor von Zobeltitztől származik, és legfontosabb része így hangzik: „Fuchs komolyan erkölcsprédikátornak és nevelőnek érzi magát, és ez a mélyen komoly életfelfogás, valamint annak a bensőséges megértése, hogy munkáját az emberiség történetének szolgálatában a legma-

gasabb rendű erkölcsiséggel kell végeznie, már maga is védi az üzleti spekuláció gyanújától, amin mindenkinek mosolyognia kellene, aki ismeri ezt az embert és ragyogó idealizmusát."

42 Ezt a revíziót Max Horkheimer inaugurálta „Egoismus und Freiheitsbewegung" c. esszéjében. (Zeitschrift für Sozialforschung. V. évf. 1936. 161. és köv. l.) A Horkheimer által gyűjtött bizonyítékkal megegyezik még egy sor érdekes adat, amelyekkel az ultra Abel Bonnard vádját alátámasztja a forradalom azon polgári történészei ellen, akiket Chateaubriand „l'école admirative de la terreur"-ként foglal össze. (Vö. *Bonnard, A.:* Les Modérés. Paris 179. és köv. l.

43 Der Maler Daumier. 30. l.

44 *Gutermann, N.–Lefebvre, H.:* La conscience mystifiée, Paris 1936. 151. l.

45 Erotische Kunst. II. köt. 11. l.

46 Erotische Kunst. I. köt. 43. l. – A direktórium erkölcsrendészeti ábrázolása éppenséggel a moralitás vonásait viseli. „Marquis de Sade borzalmas könyve, éppoly rossz, mint infámis rézmetszeteivel, ott hevert kinyitva minden kirakatban", és Barrasból „a szégyentelen kéjenc kiaszott fantáziája" beszél. (Karikatur. I. köt. 202. és 201. l.)

47 Karikatur. I. köt. 188. l.

48 *Horkheimer, M.:* Egoismus und Freiheritsbewegung. Uo. 166. l.

49 Erotische Kunst. II. köt. Első rész, 283. l. Fuchs itt egy jelentős tényállás nyomára bukkan. Elhamarkodott lenne vajon azt az ember és állat közti küszöböt, amelyet Fuchs az orgiában lát, közvetlen összefüggésbe hozni ama másik küszöbbel, amely az egyenes járásban nyilvánul meg? Ez utóbbi által lépett be a természettörténetbe az a korábban ismeretlen jelenség, hogy orgazmus alkalmával a partnerek egymás szemébe nézhetnek. Csupán ezáltal válik lehetővé az orgia. S nemcsak azon bájak növekedése által, melyeket a pillantás elér. Sokkal döntőbb az, hogy a túl jóllakottság, sőt a tehetetlenség kifejezése is erotikus stimulánssá válhatik.

50 Sittengeschichte. III. 234. l. Néhány oldallal odább már nem található meg ez a biztos ítélet – annak bizonyosságaként, hogy micsoda erővel kellett kicsikarni a konvenciótól. Itt már inkább így hangzik: „Az a tény, hogy emberek ezrei nemi izgalomba kerülnek... egy női vagy férfi aktfénykép láttán, azt bizonyítja, hogy a szem már nem a harmonikus egészt, hanem csupán a pikáns részletet képes látni." (Uo. 269. l.) Ha itt valami ne-

mileg izgatóan hat, akkor ez sokkal inkább a meztelen test kamera elé állításáról alkotott képzet, mint magának a meztelenségnek a megpillantása. A legtöbb fénykép nyilván azt a képzetet veszi célba.

51 Sittengeschichte. III. 189. l.

52 Sittengeschichte. III., kiegészítő kötet, 53–54 l.

53 A művészet Fuchs számára közvetlen érzékiség, mint ahogy az ideológia nála az érdekek közvetlen terméke. „A művészet lényege: az érzékiség. A művészet érzékiség. Mégpedig érzékiség a leghatványozottabb formában. A művészet formává lett, láthatóvá vált érzékiség, és ugyanakkor az érzékiség legmagasabb és legnemesebb formája." (Erotische Kunst. I. köt. 61. l.)

54 Karikatur. I. köt. 223. l.

55 Erotische Kunst. II. köt. Első rész, 390. l.

56 Der Maler Daumier. 30. l.

57 Vessük egybe ezzel a következő reflexiót: „. . . Megfigyeléseim alapján úgy tűnik, hogy egy művész poentírozottan erotikus képein palettájának mindenkori dominánsai mindig különös világossággal lépnek fel, és hogy ezekben élik meg . . . legnagyobb világító erejüket." (Die grossen Meister der Erotik. 14. l.)

58 Der Maler Daumier. 18. l. – A szóban forgó alakokhoz tartozik még a híres *Műértő* is, egy több változatban is előforduló akvarell. A lap egy addig ismeretlen változatát Fuchs elé tették: azt kellett kinyomoznia, hogy valódi-e. Fuchs fogta e motívum fő ábrázolásának egyik jó reprodukcióját, és nekiállt a rendkívül instruktív összehasonlításnak. Semmilyen eltérés, még a legcsekélyebb sem maradt figyelmen kívül, és Fuchs mindegyiknél számot vetett azzal, hogy mesterkéztől származik-e vagy pedig aléltság terméke. Fuchs minduntalan visszatért az eredetire. De az az út és mód, ahogyan ezt tette, azt mutatta, hogy eltekinthetett volna ettől; látása olyan otthonosnak bizonyult itt, amennyire az csak olyan lap esetében lehetséges, amelyet valaki lélekben éveken át lát maga előtt. Fuchsszal kétségtelenül ez történt. És csak azért volt képes felfedezni a kontúr legrejtetteb bizonytalanságait, az árnyékok legjelentéktelenebb eltévesztett színeit, a vonalvezetés legkisebb kisiklásait, amelyek azután helyére tették a kérdéses lapot – egyébként nem valamelyik hamisítvány helyére hanem egy jó régi másolatéra, amely feltehetően egy amatőrtől származott.

59 Dachreiter. 5–6. l.

60 Tang-Plastik. 44. l.

61 Honoré Daumier. I. köt. 13. l. Vessük össze e gondolatokkal Victor Hugo magyarázatát a kánai mennyegzőről: A kenyerek csodája az olvasók számának sokszoros növekedését jelenti. Azon a napon, amikor Krisztus rájött erre a szimbólumra, megejtette a könyvnyomtató művészet feltalálását." (*Hugo, V.:* William Shakespeare, idézi *Batault, G.:* Le pontife de la démagogie: Victor Hugo. Paris 1934. 142. l.)

62 Dachreiter. 46. l.

63 Karikatur. I. köt. 19. l. A kivétel erősíti a szabályt. A terrakotta figurákat mechanikus reprodukciós eljárással állították élő.

64 Vö. *Klossowski, E.:* Honoré Daumier. München 1908. 113. l.

65 Dachreiter. 45. l.

Tartalom

Kiadja a Gondolat, a TIT Kiadója
Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Bárány György
Műszaki vezető: Kálmán Emil
Műszaki szerkesztő: Deák Gyuláné
A borítóterv Urai Erika munkája
Megjelent 2500 példányban, 20,4 (A/5) ív terjedelemben
Ez a könyv az MSZ 5601–59 és 5602–55 szabványok szerint készült
69-1802 Pécsi Szikra Nyomda
Felelős vezető: Melles Rezső



A GONDOLAT LEGÚJABB
KIADVÁNYAI

Heinrich Böll:

MIFELÉNK

Jean-Paul Sartre:

MI AZ IRODALOM?

A KÖZELJÖVŐBEN
MEGJELENIK

Louis Aragon:

A KÖLTŐ ÉS A VALÓSÁG

GONDOLAT

35,– Ft